

Université de Montréal

Espace et récit : l'inscription des temps dans la ville
Parcours stochastiques chez Julio Cortázar

par
Gabrielle Jacques

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en littérature comparée

avril, 2010

© Gabrielle Jacques, 2010
Université de Montréal

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

Espace et récit : l'inscription des temps dans la ville
Parcours stochastiques chez Julio Cortázar

Présenté par :
Gabrielle Jacques

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Amaryll Chanady, présidente-rapporteur

Eric Savoy, directeur de recherche

James Cisneros, membre du jury

Résumé

De la mouvance du récit contemporain fragmenté, labyrinthique, se dégage un rapport significatif entre les personnages du récit et les lieux dans lesquels ils gravitent : lieux comme figures diverses et discontinues de l'histoire et des mythes y étant inscrits. Cette construction interactive entre lieu et sujet fait intervenir l'espace comme primordial, et, ainsi, redéfinit l'importance du temps dans l'écrit. Le temps n'advierait plus seulement dans le « raconté », comme le suggère Ricœur, mais dans les strates successives de son inscription dans les lieux : le lieu est vécu comme art combinatoire des expériences qui s'y rattachent. C'est par le projet continu et imparfait du sujet à se situer, plus spécifiquement ici dans la ville et dans celles auxquelles il s'identifie, que surgit l'expression du récit. À travers trois œuvres de Julio Cortázar, le temps sera pensé comme une modalité de fragments « empilables », inscrite dans les lieux signifiants, qui saura émerger au conscient par l'entremise de la porosité de la ville, de sa capacité à susciter des « sauts », des passages. Ce qui lie les espaces architectoniques et le temps qui s'y imprime au sujet qui doit se dire pour exister, mettre en récit afin d'unifier les parties discontinues de son être, émergera dans le « devenir en mouvement », superposition du récit et de l'expérience réelle, par les tropes cortazariens de l'expérimentation, jeu, passage et langage. Là surgira dans l'acte créatif une dynamique spécifique à la ville qui envahit et guide le sujet: sa singularité plurielle.

Mots-clés : Cortázar, ville, temporalité, parcours, jeu, espace, passage, rêve éveillé, exil, porosité.

Abstract

From the shift of contemporary literature towards labyrinthine, fragmentary self expression, emerges a meaningful correspondence between the characters of a narrative and the spaces they inhabit : spaces as multiple and discontinuous figures inscribed in history and myth. This interactive construction linking place and subject renders space of primary significance and in so doing, redefines the importance of time in the act of writing. Time does not unfold only in "what is told", as Ricoeur suggests, but in the successive layers of its inscription in place: which is lived through the combining art of experimentation with attachment to place. The expression of the subject of the narrative emerges from the continual and imperfect project of the subject to locate himself in the city, in those places with which he identifies and which construct him. Through three texts by writer Julio Cortázar, time will be considered as a modality of "accumulatable" fragments, inscribed in significant places, from which a consciousness emerges through the city's porosity and its capacity for leaps and passageways. What connects the architectonic spaces and the imprint of time within them and a subject who must express himself to exist and create narratives to unify the discontinuous parts of his being, will emerge through "becoming in action", the addition of narrative and real life experience in Cortazarian figures of experimentation, play, passageway et language. Herein a dynamic specific to the city emerges in the creative act that fulfills and guides the subject: his plural singularity.

Keywords : Julio Cortázar, space, city, temporality, play, route, waking dream, exile, porosity, passageway.

Table des matières

| | |
|--|-----|
| Avant-propos | v |
| Introduction | 1 |
| | |
| Chapitre 1 : <i>Rayuela</i>, le jeu comme initiation au passage | 11 |
| <i>Sur la structure</i> | 16 |
| <i>Sur le jeu</i> | 22 |
| <i>L'altérité comme problématique</i> | 24 |
| <i>Prendre le temps</i> | 28 |
| <i>Morelli</i> | 30 |
| <i>L'espace c'est appréhender le souvenir</i> | 33 |
| <i>Sans vraiment conclure</i> | 36 |
| | |
| Chapitre 2 : <i>El otro cielo</i> ou l'expérience de l'unité | 41 |
| <i>Les passages</i> | 45 |
| <i>Marcher, cet acte fondamental</i> | 49 |
| <i>Le flâneur, figure du passage</i> | 51 |
| <i>L'extérieur/intérieur, onirisme et surréalisme?</i> | 58 |
| <i>Prendre le temps, l'espace, la consistance du temps</i> | 64 |
| <i>Cortázar et l'exil; l'écriture de soi, le montage</i> | 72 |
| | |
| Chapitre 3 : 62, maquette à imaginer ou ville à monter? | 80 |
| <i>La maquette, représentation ou création?</i> | 82 |
| <i>La réalité, non-linéarité</i> | 84 |
| <i>Métalangage, métaréel?</i> | 87 |
| <i>La ville, la Ville et la zone</i> | 92 |
| <i>La Ville, espace de rêve, espace du rêve</i> | 96 |
| <i>Le double, continuité ou discontinuité?</i> | 102 |
| <i>La ville, plus grande que soi</i> | 105 |
| | |
| Conclusion | 109 |
| <i>Le fantastique, la ville</i> | 110 |
| <i>Le temps et l'espace</i> | 113 |
| <i>La fin du sujet</i> | 115 |
| | |
| Bibliographie | 119 |
| Traductions | vii |

À Pierre, qui eût été fier,

Avant-propos

Les nouvelles de Cortázar nous viennent *comme un rêve* parce qu'elles ont comme le rêve un caractère d'autonomie et de narrativité, un caractère de fiction, une véracité.

Explicitons : comme un rêve, une nouvelle est un récit bref mais complet et autonome; le monde de ce récit n'est pas le monde réel, il est fictif et pourtant il s'en dégage une véracité parce que le sens porté concerne, en amont et en aval, le monde réel. Ce sens vient du monde réel et va vers le monde réel en passant par le rêve, comme par la nouvelle.

L'étrangeté du rêve tient au mystère de ce sens dont je ne sais pas **comment** il s'articule, en amont et en aval, au monde réel. Il tient aussi au fait que le mystère de ce **comment**, qui est formel, surgit de moi-même comme d'un autre. L'énoncé du rêve me révèle à moi-même comme projet de moi-même dans l'épreuve d'un rapport énigmatique au monde.

Cela se vérifie dans les nouvelles de Cortázar en proportion de la banalité du monde qu'il crée, où l'illusion réaliste atteint un haut degré d'efficacité... si haut que la brisure fantastique **doit** s'y produire **comme si** la structure et le rythme de ce monde se soutenaient d'une **violence** occulte qui finit par atteindre, à son paroxysme, son point de **manifestation**¹.

Comme un rêve, le chemin dicté par la lecture des textes de Cortázar traite du réel, passe par le réel et retourne au réel sans jamais s'y conformer toutefois. Par conformité à l'objet de ma réflexion, cette étude s'élaborera ainsi sous l'égide du flâneur, du grapillage des idées et d'un collage duquel émergera, je l'espère, une part de l'ampleur évocative des textes. Je croyais important de signifier brièvement au lecteur les visées de ce mémoire afin qu'il saisisse bien la dynamique qu'esquisseront ces pages. En effet, dans l'analyse des textes de Cortázar qu'il comporte, il n'est pas question d'une analyse stricte à proprement parler, mais d'une démarche qui aspire à l'essai, à la tentative de tracer de nouvelles voies au travers des différents labyrinthes sous-tendus par les textes, à la création de parcours laissés ouverts à la transposition d'idées nouvelles par le lecteur. Il faut ainsi voir les différentes parties composant cette étude comme des pérégrinations mentales inspirées des textes de l'auteur et dirigées par les idées qu'ils soulèvent en tentant de circonscrire la portée de cette création en mouvement de l'idée de ville dans le processus de compréhension du monde de l'auteur. Ayant trouvé, personnellement, dans ces écrits une grande inspiration dans les circonvolutions proposées, dans l'idée de liberté au cœur du texte et de vides sémantiques portant à la transposition de l'expérience personnelle, j'ai

¹ GRASMUSSET, François, « Comme un rêve d'autrui » in *Le fantastique argentin : Silvina Ocampo, Julio Cortázar*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, AMERICA : Cahiers du CRICCAL no. 17, 1997. p. 103.

voulu tenter, à mon tour, de travailler le fragment, la bribe, afin d'expérimenter le travail par la collection, le sens qui advient par passage, par émergence du trajet. L'importance du passage comme mouvement est cruciale dans le processus de jonction des instances conscientes et inconscientes du sujet qui se sait multiple, qui tente de rapporter en un récit son existence, celle-là même qu'il inscrit sans cesse dans ce monde merveilleux de l'image, de la ville. Je travaillerai ainsi en ce sens, tentant d'immerger le lecteur dans un monde du texte dont le sens le plus profond ne serait possiblement pas dans les mots eux-mêmes, mais bien dans les parcours qu'ils permettent, dans les liens qu'ils suggèrent, sans imposer.

Introduction :

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui soient des références, des points de départ, des sources [...]

De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.

Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire [...]

Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes².

Écrit contextuel, écrit de la ville, écrit du moment, la pensée littéraire s'appuie souvent sur une idée de parcours : parcours déambulatoire, aléatoire, ce n'est plus le sujet qui décide mais l'espace qui le porte hors de sa volonté. L'espace, comme le temps, se présente comme un ancrage certain pour quiconque tente de situer, de raconter, de dire. Mais pour naturel qu'il soit, cet ancrage n'est pourtant pas fixe : le lieu n'existe réellement que dans le temps de son appréhension, l'espace est défini en fonction de la mémoire que l'on en a. Subséquemment, le « raconter », la mise en forme de cet espace-temps événementiel, relève souvent d'une volonté de situer des événements et des personnages dans le temps, selon une logique chronologique quelconque traversant des lieux. L'espace du récit, le récit comme construction intelligible, implique ainsi pratiquement toujours une structure temporelle. Car, si l'on comprend le récit - de fiction - comme ayant une histoire, une intrigue, une démarche à raconter, il s'ensuit, même si les marqueurs temporels sont volontairement omis, une chronologie, une avancée (ou une régression) qui justifie le déroulement de l'écrit. La temporalité, aussi distendue et discrète qu'elle soit, donne une assise au récit. Plus encore, il faut considérer l'apport du temps dans le récit comme constitutif de cette forme littéraire ; en effet, sans déroulement, sans effet de durée, le récit

² PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris : Éditions Galilée, collection Espace critique, 1974. p.122-123.

ne saurait se différencier d'un autre type d'écriture, il ne saurait être compris par le lecteur comme une histoire à suivre.

Cependant, et c'est là tout le questionnement qui sillonnera cette recherche, il semblerait que le récit, dans le cas des écrits de Julio Cortázar, et plus spécifiquement dans le cas de trois d'entre eux, saurait également être dirigé par des référents spatiaux fondateurs induisant une certaine chronologie sans pourtant céder à celle-ci une suprématie sur le récit. Dans une autre manière de considérer l'espace, serait-il possible de prendre les lieux comme des « contenants » dans lesquels inscrire des moments et entre lesquels des allers-retours créeraient une trame narrative ? L'approche privilégiée ici voudrait en fait tenter de démontrer comment, sans sacrifier une « compréhensibilité » du récit, Cortázar réussit à détourner le récit – en l'occurrence le lecteur – de sa compréhension par moments au profit d'un temps moins causal, non plus linéo-centriste puisqu'induit par les lieux, lieux qui pourront être sans cesse revisités. Ces référents spatiaux dont nous parlons, omniprésents dans ses nouvelles comme dans ses romans, sont des villes, des idées de ville, des monuments ou des rues, ce sont des espaces, plusieurs espaces, dont la somme crée le récit. Le temps comme structure n'est plus nécessaire, mais induit, amalgamé à l'espace. Non que toute notion temporelle soit écartée, car elle ne saurait l'être dans l'essence même de l'acte de lecture, mais se met en retrait par rapport à des référents spatiaux, en ce qui a trait à la construction d'une suite logique et d'un ordre du récit. En fait, il apparaît, à la lecture de son œuvre, que la structure cohérente, le fil de l'histoire, ne soit plus induit par des référents temporels même implicites ou empiriques mais sur certains lieux signifiants qui, étant empreints du moment dans lequel ils prennent sens, deviennent les repères d'une histoire dont la traversée ne se fait plus dans la durée mais à travers des lieux constamment recouverts de trames temporelles.

Si le récit est compris, selon l'excellente analyse de Paul Ricœur dans *Temps et récit*, comme une réflexion de la fable sur le temps (à la différence de l'historiographie qui serait une réflexion sur la fable dans le temps), est-ce qu'il est vraiment possible d'avancer que le récit chez Cortázar ne serait plus obéissant à cette « institution temporelle » pour plutôt organiser le récit selon les lieux qui lui sont révélateurs ? Nous croyons qu'une telle hypothèse est possible dans l'optique où les espaces de la ville portent conjointement les traces réelles de l'histoire et celles d'une mythologie urbaine que le marcheur sera à même de capter. C'est à tout le moins ce que nous tenterons de prouver dans cette recherche avec

l'aide de certains théoriciens et penseurs tels que Benjamin, Foucault, Ricœur, Calvino et Perec.

Si selon l'herméneutique de Ricœur « la temporalité ne se laisse pas dire dans le discours direct d'une phénoménologie, mais requiert la médiation du discours indirect de la narration »³, nous avancerons que cette narration, en dehors certes des sentiers battus dans le cas qui nous intéresse, ne sera plus le reflet d'une « progression de l'histoire » mais d'un questionnement transporté d'un ici à l'autre, d'un personnage au voisin sans trop se soucier de la pertinence-cohérence temporelle. La temporalité, pour reprendre ces mêmes termes, ne se laissera dire que dans l'affect que le lecteur voudra lui accorder, selon l'inscription de celle-ci dans les fragments de l'espace. Il sera ainsi en effet question de repenser, dans le cas de Cortázar, l'idée maîtresse de Ricoeur selon laquelle « [son] hypothèse de travail revient ainsi à tenir le récit pour le gardien du temps, dans la mesure où il ne serait de temps pensé que raconté »⁴. Car, et c'est là toute une approche qui redéfinit le questionnement sur le récit de ville et la perception de l'expérience empirique des lieux signifiants, le temps pensé chez Cortázar ne peut prendre une forme finie et c'est dans cet esprit qu'il préconisera un temps pensé projeté en des lieux afin que ces lieux, emplis des charges temporelles qu'on y a posées, puissent décupler le récit, porter tout le potentiel de temps raconté que suppose le temps pensé. Ce temps inscrit, cependant, serait non plus linéaire mais « empilable », sujet à l'accumulation dans l'esprit de celui qui tente de reconfigurer son histoire dans l'espace du récit. Le personnage s'établit en plusieurs *états de l'espace* ; il ne se modifie plus selon une évolution dans un temps défini mais dans un éternel aller-retour entre les lieux signifiants de son être. Au phénomène habituel de déroulement du récit –donc de temporalité– se substitue par un phénomène d'accumulation défini par l'espace se gorgeant des différentes couches de temps parmi lesquelles il sera possible de se déplacer. C'est dans le vécu interne du récit, en retraversant les lieux leur ajoutant du fait même des strates de sens que l'espace prendra toute sa signification dans l'histoire du sujet.

Écrire, pendant des siècles, s'est ordonné au temps. Le récit (réel ou fictif) n'était pas la seule forme de cette appartenance, ni la plus proche de l'essentiel ; il est même probable qu'il en a caché la profondeur et la loi, dans le mouvement qui semblait le mieux les manifester. Au point qu'en l'affranchissant du récit, de son ordre linéaire, du grand jeu de la concordance des temps,

³ RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, tome 3 : Le temps raconté, Paris : Éditions du Seuil, collection Points/essais, 1985. p.435.

⁴ *Ibid.*

on a cru qu'on relevait l'acte d'écrire de sa vieille obédience temporelle. En fait la rigueur du temps ne s'exerçait pas sur l'écriture par le biais de ce qu'elle écrivait, mais dans son épaisseur même, dans ce qui constituait son être singulier- cet incorporel.

Le XXe siècle est peut-être l'époque où se dénouent de telles parentés. Le retour nitzschéen a clos une bonne fois la courbe de la mémoire platonicienne, et Joyce refermé celle du récit homérique. Ce qui ne nous condamne pas à l'espace comme à une seule autre possibilité, trop longtemps négligée, mais dévoile que le langage est (ou peut-être est devenu) chose d'espace. Qu'il le décrive ou le parcoure n'est pas là non plus l'essentiel. Et si l'espace est dans le langage d'aujourd'hui la plus obsédante des métaphores, ce n'est pas qu'il offre désormais le seul recours ; mais c'est dans l'espace que le langage d'entrée de jeu se déploie, glisse sur lui-même, détermine ses choix, dessine ses figures et ses translations. C'est en lui qu'il se transporte, que son être même se « métaphorise »⁵.

Force est de constater par ailleurs que si plusieurs romans contemporains prennent l'espace comme base réflexive, ou comme thème récurrent, il n'en demeure pas moins que ceux-ci demeurent toutefois des récits dans le sens « classique » du terme, des récits dont l'entière intelligibilité soit créée par un effet causal temporel. Par exemple, si l'on se penche sur le cas du roman *Austerlitz*, de W.G. Sebald, dans lequel l'espace et ses images feront tout l'objet de la quête de l'auteur, et dans lequel les photographies - intégrées dans le récit - deviendront même une trace visible du déroulement de celui-ci, on assiste à un récit qui s'organise au rythme de la recherche de traces de ces lieux et dans la compréhension de l'affect de ces images. *Austerlitz*, en effet, qui retrace l'enfance du narrateur par les souvenirs remémorés par des bribes d'espaces figés dans le temps de la photographie, par la médiation des photographies comme traces, reste pourtant entièrement structuré par le temps, par cette recherche de la trame temporelle de façon régressive par rapport à l'avancée du récit. La cartographie (le réseau ferroviaire, l'architecture) demeure toujours subordonnée au temps selon le fait que l'image est, ou n'est pas, à comprendre comme un élément qui s'intègre à la vie du narrateur, plus explicitement à l'une des deux trames temporelles qui constitue le récit : celle de son enfance oubliée, et celle d'un présent dans lequel il recherche cette enfance perdue. L'image –donc l'espace qu'elle représente– est subordonnée au temps à laquelle elle s'associe et à sa situation dans la chronologie que l'auteur tente de reconstituer. C'est ainsi un récit dont *le thème* est l'espace, l'image des lieux mais dont *la matière* est la trace de ces espaces dans le temps, et l'appropriation dans le présent de ces traces passées par le narrateur.

Pour donner un autre exemple, dans le roman *Alva & Irva* d'Edward Carey, ce récit

⁵ FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits* ; 1954-1988, Tome 1, Paris : Gallimard, collection bibliothèque des sciences humaines, 1994. p.407.

dans lequel deux sœurs jumelles inséparables (quoique différentes puisque l'une ne rêve que de découvrir le monde au-delà des frontières de la ville et l'autre de se confiner à l'espace le plus restreint possible) confinées toute leur vie dans une ville feront comme œuvre de vie une immense maquette à l'échelle de leur espace. Pure fiction, le lecteur est convié à découvrir Entralla, ville du récit au travers de l'histoire de deux de ses habitantes particulières. L'une, brimée par ce projet se fera tatouer une carte du monde sur tout le corps, pour porter le monde dans sa chair, alors que l'autre s'enfermera dans un mutisme profond afin de ne recevoir du monde extérieur que le moins possible. Ce que nous constatons ici est que si la ville est l'objet central du récit, le repère identitaire primordial (voire même une forme de corporéité, une forme d'inéluctable identité pour les protagonistes), il n'en demeure pas moins que ce roman traite de la ville sans être structuré par elle, que dans le cœur même de la ville s'installe une histoire, celle des jumelles, mais que si leur quête porte sur la refiguration de leur ville, l'une pour faire de la ville une entité sienne qu'elle pourra dépasser et l'autre une finalité qui l'englobera vie et mots, le récit porte sur l'évolution de cette quête dans le temps chronologique qu'est leur vie. Car si dans *Alva & Irva* il y a la thématique du retour du même, « that awful sameness », cette temporalité distendue par un projet obsessionnel et toujours à recommencer (sans quoi il devrait y avoir une fin), c'est que le thème central du roman n'est pas la ville réelle mais celle que les jumelles veulent bien se représenter, ce retour à soi par le projet continu de la projection du sujet dans les lieux qui le constituent, ce projet de reconstruire la ville afin que la sœur chétive puisse affronter le monde. Dans le temps, les jumelles passeront par des phases successives dans lesquelles elles s'ouvriront progressivement au monde dans leur jeunesse pour ensuite limiter leur rapport à la ville à la maison, la maison devenant chambre, pour finalement ne garder d'espace que le corps, et leur ville, leur création, Irvairvalla. Plutôt que de présenter l'être dans le temps de façon stricte, le récit voudrait sembler présenter une idée de corporéité dans l'espace, mais ce corps étant altéré par le temps, il y reste subordonné, l'espace demeurant une fragile construction ; « everyone here is a complete no one because this place is an utter nowhere »⁶. Le récit n'en est pas un d'ouverture mais de fermeture préméditée, une histoire dont tous les éléments n'existent que pour le récit, les personnages.

⁶ CAREY, Edward, *Alva & Irva : The Twins Who Saved a City*, New York : Harcourt, 2003. p.88.

Chez Cortázar, l'espace et ses images sont toujours très personnels (villes connues, villes imaginaires fondées sur des villes connues), assez uniques, empreintes de subjectivité, mais l'utilisation de ces espaces est beaucoup plus radicale quant à son implication dans l'édification du récit. Les protagonistes de ses histoires s'inscrivent dans l'espace mais de telle façon que pour le lecteur il en ressort une impression que l'espace inscrit le déroulement de l'histoire par la constellation de présent qu'il porte, plus encore par le fait que l'idée d'espace correspond à la ville, à un espace aux milles temps. Le lecteur assiste à un récit toujours dans une forme de présent brumeux, dans un récit qui n'a de fin que dans le fait de la dernière page (sauf dans la nouvelle qui elle, se clôt, mais qui trouve pourtant le moyen de s'ouvrir), à l'appropriation de ces lieux, ces villes, ces espaces impersonnels en tant que tracés. Un extrait du *poème de la ville*, ce long poème obscur aux thématiques obsessionnelles – la nuit, la fuite, le rail et l'ascenseur, pour ne nommer que ceux-là- d'une ville-espace inatteignable dans *62 modelo para armar* de Cortázar nous exemplarise cette idée des temporalités enclavées dans les images soutenues par le récit, des temporalités imbriquées dans le fragment, dans la structure du rêve éveillé :

entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad
 donde me esperan o me eluden, donde tengo que huir
 de alguna abominable cita, de lo que ya no tiene nombre
 una cita con dedos, con pedazos de carne en un armario,
 [...]
 entro sin saber cómo en mi ciudad, a veces otras noches
 salgo a calles o casas y sé que no es en mi ciudad,
 mi ciudad la conozco por una expectativa agazapada,
 algo que no es el miedo todavía pero tiene su forma y su perro y cuando es mi ciudad
 sé que primero habra el mercado con portales y con tiendas de frutas
 los rieles relucientes de un tranvia que se pierde hacia un rumbo
 donde fui joven pero no en mi Ciudad, un barrio como el once en Buenos Aires, un olor a
 colegio
 [...]
 y a veces es un ascensor, en mi ciudad hay tantos ascensores,
 hay casi siempre un ascensor
 donde el miedo ya empieza a coagularse, pero otras veces estará vacío,
 cuando es peor están vacíos y yo debo viajar interminablemente
 hasta que cesa de subir y se desliza horizontal, en mi ciudad
 [...] ⁷ [1] ⁸

⁷ CORTÁZAR, Julio, *62- Modelo para armar*, Barcelona : Edhasa/sudamericana, 1979. p.32-33.

⁸ Les traductions françaises des textes de Cortázar cités se trouvent en fin de document. La numérotation entre crochets renvoie à son correspondant dans cette section.

Pour introduire déceimment notre propos le concernant, il nous faut présenter cet auteur dont les écrits guideront notre réflexion. Cortázar, Julio de son prénom, belge de naissance, argentin de son origine, écrivain et traducteur de sa profession, est un géant à plusieurs égards (dont de stature physique). La réflexion qui traverse l'écriture de Cortázar pourrait se poser comme une recherche de l'identité, de la provenance, de l'inscription et pourtant il semble que la recherche spatiale ne puisse jamais répondre à ces manques qu'en les retraversant – ces espaces où il s'inscrit –, en y apposant de nouvelles expériences, en y situant de nouveaux personnages, de nouvelles rencontres, de nouveaux liens. Si l'origine y joue en effet un rôle crucial (puisque, nous y reviendrons, il semble qu'il n'y ait pas mieux placé que l'homme en exil pour regarder là d'où il provient) dans la quête des différents personnages de l'auteur, c'est au même titre que l'identité reliée au nouveau lieu de l'inscription. En effet, comment et pourquoi s'articule la réflexion sur l'espace, allant de l'intériorité du sujet à la ville qui englobe tous les sujets ? Comment assimiler ces déambulations, « ces récits minutieux, obsédants, d'une tension qui peut virer à la tragédie, font germer le mystérieux, l'irrationnel, le terrible de la description du quotidien la plus corporelle »⁹ ? Puisque la thèse défendue ici traitera notamment et surtout des concepts d'espace et de ville, selon ce à quoi ces termes peuvent référer dans le langage littéraire et plus précisément encore dans celui de Cortázar, il sera de mise de tenter de les définir dans les limites les plus larges de ce qu'ils peuvent englober.

Il pourrait sembler étrange au lecteur que la présente étude porte, en trois chapitres, sur deux romans et une seule nouvelle alors que ce ratio reflète assez mal le corpus de Cortázar et la place privilégiée qu'il accordait à la nouvelle comme construction. Mais il semblait important de traiter de ces deux œuvres majeures que sont *Rayuela* et *62- modelo para armar* en tant que constructions romanesques étoffées dans lesquelles ce renversement de la dynamique spatio-temporelle est peut-être d'autant plus remarquable que l'on peut ressentir les fissures quelque centaines de pages durant, surtout que l'un est la continuo-complémentarité de l'autre, sans l'être, sans être relié autrement que par le lien symbolique du numéro d'un chapitre de *Rayuela*. De plus, en admettant que Cortázar possédait une habileté férue pour les nouvelles, il semble que le roman lui posait un plus grand défi, une plus grande nécessité de réflexion pour « l'ouvrir », pour en dégager l'itinéraire « en

⁹ CALVINO, Italo, *Défis aux labyrinthes II*, Paris : Éditions du Seuil, collection bibliothèque Calvino, 2003. p.415.

spirale » qu'il voyait en cette forme littéraire tout en lui insufflant la magie du fantastique régnant dans les courts moments de l'expérience que dépeignent ses nouvelles. Soulignons également le fait que la transposition de son style fantastique s'exprime plus amplement encore dans le roman en ce qu'il constitue une série de surgissements du fantastique regroupés en un ensemble narratif qui semble toujours un peu aléatoire quant à sa détermination sur une lignée temporelle, considérant que l'auteur transpose une expérience de vie qui ne puisse être située dans une continuité temporelle et au-delà, dans une durée quelconque, et s'instaure ainsi de façon plus élaborée dans un texte où la durée se fait sentir, où le parcours s'installe et où la ville règne en maître, en créatrice infinie. Éloge au hasard, contemplation de l'ubiquité de la ville et des rencontres qu'elle crée, l'œuvre de Cortázar ne se lasse d'être un reflet de l'expérience empirique et spirituelle de la ville.

Julio Cortázar, à qui nous consacrons cet ouvrage, ne sépare plus Buenos Aires ou Paris ou ailleurs ; il ne sépare pas non plus les morceaux du temps, ceux du destin. Allons plus avant et observons que la fiction chez lui, le travail et le jeu de la fiction, ne se délient point davantage d'un principe totalisateur : qui veut que la révolution concerne à la fois les hommes, l'histoire, la langue, l'écriture. Tâche complexe, faite de conquêtes, de reculs ; itinéraire en spirale¹⁰.

C'est à travers la pratique, le vécu conscient et re-pensé que s'élabore la quête. Car il est de mise de parler de quête ici puisque chez Cortázar, le roman est toujours « une recherche ». Recherche non pas de soi-même ou d'un idéal à proprement parler, thème récurrent de la modernité, mais de la recherche de la recherche, une exploration des possibles qui pourraient se présenter à nous si nous étions au aguets. Pas de « temps perdu », pas de question de refoulé, il est plutôt question de celui qui fuit, des deux ou trois degrés d'une telle fuite ; il recherche sa recherche, l'inscrit pour mieux l'ouvrir. Afin d'explorer les modalités de cet état d'esprit (plus juste que « recherche »), nous errerons au travers de trois thèmes dominants de l'œuvre de Cortázar qui viennent recouper l'idée de déambulation: le jeu, les passages, le langage. Trois axiomes qui permettent d'appréhender la ville, le temps, l'espace, qui permettent de vivre « stochastiquement », ouvertement. Et c'est ainsi que nous analyserons ces trois aspects au travers de trois œuvres distinctes dans lesquelles ces concepts s'illustrent de façon évidente, soit : *Rayuela*, *El otro cielo* et *62-modelo para armar*. Ces trois œuvres permettront, espérons-le, au lecteur de cerner tout

¹⁰ MICHA, René, « L'homme de la quête, l'homme du territoire », in *L'Arc*, no.80, « Julio Cortázar », Aix-en-Provence, Revue publiée avec le concours du Centre National des Lettres, 4^e trimestre 1980. p.1-2.

l'attirail de procédés par lesquels Cortázar nous fait entrer dans son manège, nous invite à repenser la vie, la ville et l'écriture, à remettre en cause le « comment » du récit et le « quand » de notre expérience. Car si le roman est fiction, il en appelle toujours à la subjectivité de l'auteur, et c'est ainsi que Cortázar opère, en amassant une quantité d'images saisies en plusieurs moments, ne cherchant pas à les restituer à l'instant de leur appréhension mais en les regroupant selon des lieux signifiants, des liens causals entre les lieux de leur appartenance. Le récit est autobiographie, mise en perspective et recherche constante d'un soi qui essaie de s'inscrire quelque part. La démarche entreprise ici afin de déterminer ces processus, ces mises en manière d'appréhender le monde et ses éléments s'est voulue proche de la démarche du collectionneur, proche du système des circonvolutions de Benjamin dans *The Arcades Project*, afin de faire de la flânerie littéraire une quête du nouveau, une tentative de comprendre le lien qui unit l'écriture de Cortázar à la compréhension du monde par les images et les liens entre la dynamique du collectionneur et l'écriture de soi. Sans avoir la prétention de cerner le champ des sujets s'y rapportant ou de savoir faire un exposé exhaustif des figures et thèmes se rapportant à une telle expérience, nous tenterons de traverser les aspects qui font de l'œuvre un tout et des procédés qui en font une quête complète.

[...] si nous connaissons désormais les règles du jeu « romanesque », nous pourrions construire des romans « artificiels » nés en laboratoires, nous pourrions jouer au roman comme on joue aux échecs, avec une absolue loyauté, en rétablissant une communication entre l'écrivain, pleinement conscient des mécanismes dont il est en train de faire usage, et le lecteur qui accepte le jeu parce qu'il en connaît les règles et sait qu'il ne peut plus être pris au piège. Mais comme les schémas du roman sont ceux d'un rite d'initiation, d'un apprentissage de la maîtrise de nos émotions, de nos peurs, de nos processus de connaissance, le roman finira, même s'il est pratiqué ironiquement, par nous bouleverser malgré nous, auteurs et lecteurs, il finira par remettre en jeu tout ce que nous avons en nous et hors de nous. Par « hors de nous », j'entends naturellement le contexte socio-historique, tout « l'impur » qui a nourri le roman à son âge d'or¹¹.

Nous tenterons ainsi de mettre en lumière ces « procédés » par lesquels Cortázar aborde à la fois une pratique du roman et une pratique de la ville, et de voir comment il parvient, au travers d'une vision intrinsèquement personnelle de l'espace, à toucher le lecteur ou à tout le moins réfléchir sur son expérience de lecture, son être-dans-la-lecture, sa subjectivité confrontée à un autre ordre de l'espace. Par ce faire, nous explorerons une

¹¹CALVINO, ITALO, *La machine littérature*, Paris : Éditions du Seuil, 1984. p. 156.

possible formulation de l'organisation temporelle d'une recherche de l'origine qui guidait l'auteur, lui qui, entre totalité et morcellement, cherchait, pensons-nous, à tendre vers un écrit qui saurait englober toute son appréhension de l'expérience, qui saurait soutenir tous les temps en son lieu : « Ici, il apparaît clairement que toutes ces expériences s'inscrivent dans un désir déjà ancien, obsessionnel, obstiné, de totalité, qui me semble un apport caractéristique de Cortázar. »¹². Traiter de Cortázar, c'est parler du jeu, de la pratique du ludique, non pas comme farce ou comme distraction mais comme discipline de vie à part entière. Le processus qui dictera la ligne créatrice ici tentera toujours d'amalgamer ce jeu de vie et ce jeu sérieux de création, de création dans le sens où l'on se crée un peu soi-même aussi. « [...] jouer , ce sera *entrer dans le jeu*, s'intégrer activement à un processus dont il n'est pas l'origine et dont il ne peut percevoir les fins.[...] Le jeu enseigne qu'il n'y a de liberté pour l'homme qu'au sein d'une *pratique* »¹³. Lire Cortázar touche au fait, possiblement, d'expérimenter la réalité dans ce qu'elle a de plus pragmatique, dans son expérience intime et parfois inexplicable. C'est ainsi que l'on tentera de cerner la manière de concevoir le temps et l'espace en littérature quand ces données sont inextricablement reliées à une notion d'exil, à la double vie de l'auteur, séparé entre deux lieux qui l'ont fait naître à lui. Et comment dans cette quête s'articulent, s'insèrent des questionnements parallèles tels la question du double, celle du père absent, donc de l'origine, déplacée dans l'espace, dans les gens qui le composent. Comment cette quête de réunion des deux villes et des deux vies se répercute dans l'œuvre, s'invente dans l'écrit et devient un projet créatif reliant l'expérience de la ville et l'écriture de soi

¹² RAMA, Angel, « Julio Cortázar, inventeur du futur », p. 8-16, in *L'Arc* no. 80, *op.cit.*, p.10.

¹³ SICARD, Alain, « Homo ludens: l'homme en jeu », p.17-23, in *L'Arc* no.80. *op.cit.*, p.20.

Chapitre 1 : *Rayuela*, le jeu comme initiation au passage

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelistico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gidiano, *ne jamais profiter de l'élan acquis*. Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie¹⁴. [2]

Rayuela, roman-phare de Julio Cortázar, son œuvre certainement la plus connue – et la plus imposante – se présente au lecteur comme un jeu, un défi, une réflexion sur le récit et sa manière de l'appréhender, mais aussi comme un exercice de forme, d'espace romanesque à redécouvrir et à déployer. Le roman, comme tel, en contient plus d'un, comme Cortázar aime à le rappeler, du moins contient-il plusieurs possibilités, plusieurs expériences de lectures, une convocation pour le lecteur à se demander quel type de lecteur il veut être. Il doit savoir s'il est celui qui cherche dans son expérience de lecture un récit qui s'élaborera de façon téléologique, ou s'il appréhende le roman comme une flânerie, une déambulation qui trouve sa raison en elle-même. Car si *Rayuela* présente deux manières officielles de lire le récit- une courte et traditionnelle du chapitre 1 au chapitre 56, l'autre à cloche-pied entre les chapitres « nécessaires » et les chapitres « dont on peut se passer »- c'est que l'auteur n'impose aucune manière « correcte » de lire le récit ni ne privilégie une version plus courte ou plus étoffée. Cette deuxième façon de lire se présente, tel le jeu de la marelle, comme un passage obligé toujours orienté vers le même but – dans la marelle le « ciel », dans le récit un état de conscience plus élevé – mais, qui selon les circonstances du jeu, pourra tracer différents chemins. Car si, comme dans tout jeu, il y a début et fin, le joueur-lecteur devra décider s'il veut jouer pour finir ou s'il veut prendre le temps de s'attarder à l'expérience du jeu, de la fracture, en interprétant les discontinuités qu'impose nécessairement une lecture désordonnée des chapitres comme une épreuve à surmonter.

¹⁴ CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Barcelona : Bruguera, 1984. p.447.

Le récit est, commence et se termine, parce qu'il est subordonné à la durée physique du livre, mais surmonte cette destinée inexorable parce qu'assez de constituants (ou espaces) remplis de couches temporelles sont mis en place pour que le récit puisse se déployer à l'infini. Ce récit, s'il s'avère comme tel, selon les procédés formels qui en dictent le déroulement, ne pourra jamais se terminer réellement puisque l'atteinte ultime du roman ne concerne pas un dénouement mais une reconstitution des faits, une quête sur la sémantique du parcours. *Rayuela* présente ainsi un jeu, une rhétorique à jouer entre l'auteur et son lecteur, ces deux instances décisives du roman et de son tracé, ces deux déterminants du récit dont le renvoi perpétuel de l'un à l'autre constitue la dynamique. Ludique, le récit de *Rayuela* répond toutefois aux critères formels de construction du roman et c'est dans ce respect du cadre que Cortázar travaille son idée du récit qui évolue sans plus suivre nécessairement une lignée temporelle mais en effectuant des « sauts », en se traversant lui-même entre action et réflexion, décuplant les possibilités narratives du récit.

Non-linéaire, la structure de *Rayuela* est pourtant somme toute relativement simple. Trois espaces-temps composent le roman et ces temps, puisque non régis par des marqueurs précis sont entièrement libres, extensibles. Ces trois instances structurantes du récit, Paris, Buenos Aires et l'espace de la « mémoire », cet espace « grenier », deviennent les trois marqueurs temporels qui donnent une suite et une cohérence au récit, mais du fait que ce sont des espaces, ils forment des temps modelables, souples au gré des souvenirs que l'on voudra bien y porter. Cependant, ce troisième espace, ce résidu de la pensée, est cet espace du soi qui ne sait se raconter dans le récit, cet espace du rêve éveillé qui n'arrive que difficilement prendre place dans la lignée des événements. Comment retrouver, par le jeu et l'oscillation entre divers espaces diégétiques du roman, une cohérence temporelle, si distendue soit-elle, que Ricoeur affirme être nécessaire à tout récit ? En fait, et pour reprendre une idée de ce dernier dans le second tome de son œuvre *Temps et récit* : si « les manières temporelles d'habiter le monde restent imaginaires, dans la mesure où elles n'existent que dans et par le texte [,] d'un autre côté, elles constituent une sorte de transcendance dans l'immanence, qui permet précisément la confrontation avec le monde du lecteur »¹⁵, transcendance qui renvoie précisément à un monde du texte dans lequel sera

¹⁵ RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, tome 2 : La configuration dans le récit de fiction, Paris : Éditions du Seuil, collection Points/essais, 1984. 298 pages. p.16.

projeté le lecteur. Cortázar, dans la lignée de Ricœur, admettra qu'il n'y a de temps réel que dans le récit (chez lui dans un récit « ultime » qui n'advient qu'après la réunion de tous les récits, ou reconfigurations temporelles), les temps de l'immanence étant toujours subordonnés à un moment précis de la vie du sujet et fuyants tant qu'ils ne prennent pas part à une forme d'inscription. Par ailleurs, *Rayuela* étant la première manifestation de cette recherche qui traversera le reste de son œuvre, la configuration des parties du récit sera une introduction au « déboîtement » d'une chronologie stricte au profit de temporalités empreintes dans les lieux signifiants du récit. Dans ce sens, les structuralistes abordent le temps du récit d'une manière s'y rapportant :

Y a-t-il derrière le temps du récit une logique intemporelle ? Ce point divisait encore récemment les chercheurs. Propp, dont l'analyse, on le sait, a ouvert la voie aux recherches actuelles, tient absolument à l'irréductibilité de l'ordre chronologique : le temps est à ses yeux le réel, et pour cette raison il lui paraît nécessaire d'enraciner le conte dans le temps. Cependant, Aristote lui-même, en opposant la tragédie (définie par l'unité d'action) à l'histoire (définie par la pluralité des actions et l'unité du temps) attribuait déjà la primauté au logique sur le chronologique. C'est ce que font tous les chercheurs actuels (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov), qui pourraient tous souscrire sans doute (quoique divergeant sur d'autres points) à la proposition de Lévi-Strauss : « l'ordre de succession chronologique se résorbe dans une structure matricielle atemporelle. » L'analyse actuelle tend en effet à « déchronologiser » le contenu narratif et à le « relogifier », à le soumettre à ce que Mallarmé appelait, à propos de la langue française, « les primitives foudres de la logique ». Ou plus exactement – c'est là du moins notre souhait – la tâche est de parvenir à donner une description structurale de l'illusion chronologique ; c'est à la logique narrative à rendre compte du temps narratif. On pourrait dire d'une autre façon que la temporalité n'est qu'une classe structurale du récit (du discours), tout comme dans la langue, le temps n'existe que sous la forme de système ; du point de vue du récit, ce que nous appelons le temps n'existe pas, ou du moins n'existe que fonctionnellement, comme élément d'un système sémiotique : le temps n'appartient pas au discours proprement dit, mais au référent ; le récit et la langue ne connaissent qu'un temps sémiologique ; le « vrai » temps est une illusion référentielle « réaliste », comme le montre le commentaire de Propp, et c'est à ce titre que la description structurale doit en traiter¹⁶.

Ce que Barthes nous précise ici, touche au fait que la notion de temps, si elle doit s'inscrire dans le système du récit, pour reprendre ses termes, et ce dans une « structure matricielle atemporelle », le sera dans l'œuvre qui nous intéresse ici au travers des lieux, en « relogifiant » les moments signifiants de l'imaginaire dans une chronologie dictée par le parcours, les lieux traversés. Dans *Rayuela*, ne serait-ce pas à travers ces trois espaces et l'inscription des personnages et du souvenir dans ceux-ci, que se dessinerait la chronologie

¹⁶ BARTHES, Roland (et al.), *L'analyse structurale du récit*, Paris : Éditions du Seuil, collection Points/Essais, Communications 8, 1981. 178 pages. p.18.

du récit ? Dans *Rayuela*, la cohérence temporelle se créerait par les espaces- de la ville, du récit- qui scandent le récit, étant eux-mêmes pleins de moments de l'expérience organisant la vie du personnage principal, Oliveira (ce personnage argentin, exilé à Paris qui se fera refouler à Buenos Aires et qui cherche, le récit durant, à la fois à atteindre un Autre idéal et lui-même). Ce que nous constaterons, de surcroît, provient fait que les espaces empiriques de la ville auront une résonance dans les chapitres ou parties du roman qui feront le jeu, celui auquel sera convié le lecteur et qui sera le tremplin d'une recherche sur les passages à trouver dans les lieux qui s'accentuera au fil des récits et du vécu de l'auteur par rapport à ceux-ci.

Rayuela pourrait être vu comme un manifeste anti-roman ; pourtant, ce que cherche à discréditer Cortázar n'est pas le genre comme tel, mais l'idée d'une œuvre close et régie par une nécessité de situer chaque élément à un endroit définitif dans l'ordonnance du récit. Dans son étude sur les cahiers de rédaction de *Rayuela*, Danielle Constantin relève que dans le cahier de rédaction 44 (cuaderno 44) apparaît la preuve tangible que l'auteur lui-même refusait à son œuvre l'étiquette du terme roman qu'il trouvait trop fixe (traduit par l'auteure) : « d'aucune manière, je n'admets que ceci puisse s'appeler un roman ». Constantin en dira : « il ne faudrait pas croire pour autant que Cortázar veut mettre au ban le genre romanesque, mais plutôt qu'il cherche à exploiter les vastes possibilités offertes par le discours du roman de la (post)modernité, inscrivant ainsi son projet dans l'orbite d'une intense et fructueuse exploration générique »¹⁷. Chez Cortázar, un événement (ou un souvenir) n'acquiert pas son importance par le moment où il sera vécu ou entendu mais par l'expérience à l'intérieur de laquelle cet événement ressurgira ou sera revécu comme signifiant. *Rayuela*, c'est l'espace décuplé du jeu, c'est la mise en récit étendue, extensible, d'une histoire qu'on ne peut contenir, qui ne peut finir et surtout, qui peut recommencer puisque ce qui est mis en récit n'est pas une intrigue qui se déroule de façon continue mais un morceau d'histoire définie par la pluralité des actions qui s'y déroulent et régie selon un réseau de lieux. Cette pluralité des temps épars contenue dans un seul espace narratif se fera dans l'espace de déambulation par excellence : la ville.

¹⁷ CONSTANTIN, Danielle, *Masques et mirages ; Genèse du roman chez Cortázar, Perez et Villemaire*, Peter Lang publishing, New York, 2008. p.43-44.

C'est donc par un parallèle entre le personnage déambulant dans la ville et un lecteur déambulant dans le récit que se construit le jeu du roman. « Plus qu'une cartographie personnelle de l'espace ou qu'une promenade à l'aveugle, la déambulation littéraire se veut une traversée sensible de l'espace et une fusion de deux pratiques indissociables : la déambulation – soit la flâne d'un capteur de signes –, et l'écriture, qui prête à une mise en forme du lieu par le biais d'une conscience éveillée aux mouvements de la ville et du langage »¹⁸. Les personnages de *Rayuela* s'imprègnent donc des éléments de la ville afin d'en tirer une histoire, d'y inscrire la leur, et pour y donner une forme de temporalité, pour trouver des référents chronologiques à partir des lieux visités et revisités. C'est qu'à la fois *Rayuela* serait une expérimentation sur l'investissement de l'espace par un personnage dans le récit, sur l'investissement de l'espace du livre comme espace physique défini, mais aussi sur la portée de la ville comme temporalité distendue et multiple dans laquelle le personnage se voit contraint de trouver un sens. Dans *Rayuela*, tout en plongeant dans l'expérience particulière de l'espace, de la ville, celle qu'Oliveira en a, le jeu se porte sur une tentative – première – du tout, de l'unité entre espace réel et espace du soi, une tentative de l'absolu (soit de réunir, chez le personnage, les lieux signifiants de son être et de faire une unité de sens entre les temps empiriques de la ville et ceux de l'imaginaire) qui voit sa raison dans le jeu comme pratique constante, dans le constant reformatage de ses éléments.

Nous parlerons indifféremment dans cette section de l'espace à propos de l'espace de la ville et de l'espace littéraire puisque dans ce récit il se joue une oscillation primordiale entre les lieux conscients de l'expérience empirique et le lieu de mémoire ou « lieu du soi », alors que dans les deux autres textes à l'étude, l'espace se déploiera en des espaces vécus consciemment dans des expériences empiriques ou dans une hiérarchie des lieux qui mènera idéalement à un lieu total, la *Ville*. « L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit »¹⁹.

¹⁸ CARPENTIER, André, L'ALLIER, Alexis, *Les écrivains déambulateurs : poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Montréal : Département d'études littéraires, UQÀM, collection Figura/textes et imaginaires, no.10, 2004. p. 53.

¹⁹ BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris : Éditions du Seuil, 1984. p.61

Sur la structure

L'hybridité comme nouvelle identité, comme seule forme de mémoire collective. Vertus de l'amnésie partielle. Ne pas trop s'encombrer de symboles, pas trop de glèbe aux souliers, une nouvelle forme de légèreté, pas celle de l'être, une autre, et vogue la galère²⁰. -Rosa De Diego

Ce qu'il faut d'abord voir dans *Rayuela* comme œuvre au sein du corpus cortázarien est que, pour lui donner vie, l'auteur installe son récit dans une organisation formelle atypique dont les parties qui s'enchevêtrent sont autant de couches de temps dont il faut se jouer, dont l'imbrication dresse un portrait total des temps de l'être. Deux façons – formelles (puisqu'en fait multiples, le lecteur étant convié à inventer son propre parcours) – de lire le roman seront proposées, mais il va sans dire, quoique la première façon plus « classique » soit tout à fait achevée, que l'essentiel du propos tenu ici concernera la seconde manière de lire le texte, celle qui induit le lecteur à traverser le texte de façon erratique et selon le bon vouloir de l'auteur. Le récit est donc structuré de l'une ou l'autre de ces manières : soit le récit linéaire, qui retrace le passage d'Horacio Oliveira dans les deux villes, soit la lecture « marelle » qui suit les déambulations d'Horacio entre différents lieux, différents temps, parfois réels, parfois fabulés. Mentionnons également que dans le troisième lieu, certains extraits ou certaines pensées ne sont d'ailleurs pas celles d'Oliveira mais bien celles d'autres ou plus souvent de Morelli, cet auteur dont Oliveira et ses amis se donneront la mission de reconstituer l'œuvre à partir de fragments. Cortázar, « maître » de lecture, propose dans cette seconde manière de lecture, un cheminement sinueux entre les différentes parties de l'œuvre et brouille son rapport au lecteur en s'exposant comme auteur et en surlignant sa présence tout au long du récit. Trois parties, trois espaces, composent l'entièreté du livre : « de l'autre côté », « de ce côté-ci », « de tous les côtés ».

Les deux premiers espaces réfèrent à d'autant de villes alors que le troisième cerne davantage un espace « multiple », un espace résiduel ou transcendant le récit à proprement parler. De l'autre côté, Paris, la ville de référence du texte, la ville du présent, d'un présent qu'Oliveira aurait voulu comme référence, d'une ville qu'il aurait voulu sienne. De ce côté-ci, Buenos Aires, la ville de l'enfance, du passé, là où il sera contraint de retourner, la ville

²⁰ DE DIEGO, Rosa, *L'écriture et la ville : Gabrielle Roy et Montréal*, [En ligne], <http://www.ub.es/cdona/Bellesa/DEDIEGO.pdf>, page consultée le 2 novembre 2009.

du repli sur soi, de la folie potentielle. De tous les côtés, ces chapitres « dont on peut se passer », des lieux du texte, des fragments à part entière, qui scandent le récit et le déconstruisent en lui bloquant toute fluidité narrative, mais surtout des chapitres sans temporalité aucune, avec d'autant moins de repères qu'ils ne peuvent être situés par rapport à des moments précis de l'histoire lue à la façon traditionnelle. Dans ces chapitres facultatifs, on ne peut qu'encore s'étonner de tomber sur une citation du *pèse-nerfs* d'Artaud ou une coupure du *the Observer* à propos d'une perruche gardée dans une cage trop petite. Mais c'est que ces petits intermèdes sont, au même titre que quelque événement constituant la trame principale, des images gravées dans la pensée d'un personnage et la matière sur laquelle ils s'appuient pour appréhender le monde, le texte.

En effet, que sont-ils vraiment ? Des lectures faites par Oliveira au cours de ses pérégrinations ? Des coupures et citations répertoriées par Morelli ? Une fantaisie de l'auteur cherchant à faire jouer le lecteur ? Ou encore littéralement des pistes de compréhension de l'œuvre ? Peut-être tout à la fois ou encore rien du tout. Et vlan. Il ne s'agit pas de les situer comme signifiants par rapport à l'un ou l'autre des personnages (comme il serait de mise dans une analyse à proprement parler « structurale ») mais bien de les intégrer au déploiement de l'œuvre, aux arrêts du récit qu'ils suscitent. Car c'est bien ce qu'ils sont, des discontinuités, des sauts sémantiques obligeant le lecteur à faire des liens, à donner une unité à ces bribes qui défilent devant lui. Ils ne portent pas une compréhension supplémentaire dans une chronologie du texte mais, sémantiquement, induisent une notion du fragment comme profondeur, comme mise en abîme du récit face à lui-même, se réfractant à l'infini entre l'histoire qu'il représente et les sens qu'ils suscitent. Avec ces chapitres « complémentaires », l'auteur ajoute des interstices de compréhension, des voies d'interprétation, mais aussi du récit. Il indique clairement au lecteur que la lecture du roman ne pourra jamais être que fragmentaire, que la fiction pourra toujours se déployer entre les mains de l'auteur et du lecteur. Car si l'auteur est maître de la succession des événements, il ne le sera jamais des interprétations diverses que pourront en faire ses futurs détenteurs. Le lecteur ne participe pas réellement à un « moment » de la vie d'Oliveira, il passe, comme lui, par ces lieux signifiants qui constituent son histoire et par les actions qui s'y passent, s'y attarde.

Si la nouvelle – *el cuento* – reste le genre privilégié de Cortázar pour le potentiel de fantastique qu'elle contient et les possibilités diverses qu'elle offre, il n'en demeure pas moins que le roman, comme espace, présente une autre forme d'ouverture infinie. Et sur cette ouverture sur un « monde des possibles », Cortázar nous explique :

Dans ce sens, le roman et le conte peuvent être comparés analogiquement avec le cinéma et la photographie, dans la mesure où un film est en principe un « ordre ouvert », romanesque, alors qu'une photographie réussie présuppose en premier lieu une limite stricte, en partie imposée par le champ réduit qu'embrasse l'appareil et par la manière qu'a le photographe d'utiliser esthétiquement cette limite. [...] Des photographes [...] définissent leur art comme un apparent paradoxe : celui de découper un fragment de la réalité, en lui fixant une certaine limite, mais de manière à ce que cette découpe agisse telle une explosion ouvrant de part en part une réalité beaucoup plus vaste, telle une vision dynamique, transcendant spirituellement le champ embrassé par l'appareil. [...] Le photographe ou l'écrivain sont obligés de choisir et de délimiter une image ou une action qui soit *significatives*, qui n'aient pas seulement une valeur en elle-même mais qui soient aussi capable d'agir sur le spectateur ou le lecteur comme une sorte d'*ouverture*, de ferment qui projette l'intelligence et la sensibilité vers quelque chose qui va bien au delà de l'anecdote visuelle ou littéraire contenue dans la photo ou le conte²¹.

Il citera ainsi Gombrowicz dans *Rayuela*, rappelant au lecteur toute l'intentionnalité derrière ce condensé de fragments :

Esas, pues, son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas – conceptuando la obra como una partícula de la obra – y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y partes de alma (...) Pero si alguien me hiciese tal objeción: que esta parcial concepción mía no es, en verdad, ninguna concepción, sino una mofa, chanza, fisga y engaño, y que yo, en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del Arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas, contestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos²². [3]

C'est que, lui aussi, écrit sans volonté de suivre les dits « canons » de l'art, non pour les discréditer mais afin de faire ressortir que toute l'intelligence de l'œuvre ne se trouve pas dans le respect classique du dit genre mais bien dans l'élaboration d'une structure dialogique qui lui permette de dépasser celui-ci. Et c'est à ce moment, quand cette structure est bien établie, gaudrioles et bouffonneries en sus, que les parties deviennent un tout-toujours en construction-, que la liberté advient et que le jeu commence.

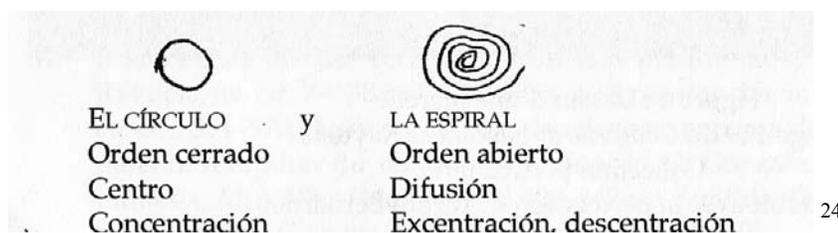
Parce que dans *Rayuela*, tout est porteur de jeu et de sens; chaque personnage invoqué est un espace de connaissance et d'histoire et souvent porte, dans la question du

²¹ CORTAZAR, Julio, « Quelques aspects du conte », in *Nouvelles, histoires et autres contes*, Gallimard, Quarto, Paris, 2008. p. 14.

²² CORTAZAR, Julio, *Rayuela*, op. cit., 613.

nom (Sibylle et Rocamadour), un pèlerinage ou une énigme à décrypter. La folie de l'un est la raison de l'autre et dans ce roman la raison n'est qu'accessoire à discussions de beuveries; le lieu de l'exil (volontaire ou non) permet de voir celui d'où l'on vient et le passé, si indéfini soit-il, permet de savoir que l'on n'y est plus, les renvois sont infinis et les manières de les appréhender également. En entretien avec Marcel Bélanger, Cortázar explique ainsi : « Le roman est ce que Umberto Eco appelle l'œuvre ouverte, c'est-à-dire la possibilité de se déplier, de bifurquer. Le roman est un arbre, et la nouvelle est une sphère »²³. Cette idée de l'arbre, celui dont les branches se multiplient et engendrent à leur tour une multiplicité d'avenues, illustre bien les lieux et temps divers propres au roman qui pourront se développer en autant de récits parallèles, superposables – tel que nous l'aborderons plus loin.

Pour souligner la non-linéarité du récit, et l'absence d'absolu ou de vérité dans le récit de fiction, l'auteur fera un large usage de dichotomies complémentaires telles que le réel et l'imaginaire, l'ouvert et le fermé, le fini et l'infini, l'ici et l'ailleurs qui guideront les pérégrinations d'Oliveira et des autres. Danielle Constantin relève, concernant la structure tentaculaire du récit, dans trois des cahiers de rédaction du roman de *Rayuela*, cette insistance sur les deux formes que sont le cercle et la spirale comme idées opposées de la quête et comme figures-types de la structure des textes, reproduits selon l'image que Constantin joint dans son ouvrage :



24

La spirale, comme figure par rapport au cercle, s'y oppose en ce qu'elle est ouverte et tendue vers un élargissement de son étendue, mais par rapport à elle même, à un centre (dont elle s'éloigne toujours) en augmentant son ouverture à chaque circonférence. Quoiqu'il en soit, subsiste une figure géométrique du cercle, une continuité du système qui,

²³ BELDIMAN-MOORE, Anita, Un livre que j'aime, [En ligne], http://ecrits-vains.com/critique/lire_en_fete2003/lire_en_fete17.html, page consultée le 17 janvier 2010.

²⁴ CONSTANTIN, Danielle, *Masques et mirages : genèse du roman chez Cortázar, Perec et Villemaire*, New York : Peter Lang, Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, 2008. p.56.

même dans son ouverture, conservera une ligne directrice, un parcours défini, ayant pour caractéristique propre de n'être pas fermée sur elle-même mais toujours continuable selon la direction qui lui est propre. Ces deux perspectives de l'œuvre, l'une ouverte vers l'infini et l'autre fermée dans un système clos, seront à la base de la réflexion sur l'œuvre écrite qui se matérialise dans *Rayuela*, soit comment enchâsser le récit à proprement parler avec une expérience de l'archive, du souvenir et ce, dans l'ouverture que nous permet la forme romanesque. L'auteur peut vouloir tendre à l'ouverture par toutes sortes de procédés d'écriture (on pense simplement à la fin « infinie » de *Rayuela* entre le chapitre 58 et 131) tout en sachant que la réelle ouverture se trouvera dans l'appropriation qu'en fera le lecteur. Jeu, ouverture, débordement, dans *Rayuela*, tout, du mot à la phrase, au paragraphe, participe de cet éclatement interne volontaire et remet en cause l'ordre des choses ;

Incluso esta existencia que a veces procuro describir, este París donde me muevo como una hoja seca, no serían visibles si detrás no latiera la ansiedad axial, el reencuentro con el fuste. Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto. A veces me convenzo de que la estupidez se llama triángulo, de que ocho por ocho es la locura o un perro. [...] El péndulo cumple su vaivén instantáneo y otra vez me inserto en las categorías tranquilizadoras: muñequito insignificante, novela trascendente, muerte heroica. Los pongo en fila, de menor a mayor: muñequito, novela, heroísmo. Pienso en las jerarquías de valores tan bien exploradas por Ortega, por Scheler: lo estético, lo ético, lo religioso. Lo religioso, lo estético, lo ético. Lo ético, lo religioso, lo estético. El muñequito, la novela. La muerte, el muñequito. La lengua de la Maga me hace cosquillas. Rocamadour, la ética, el muñequito, la Maga. La lengua, la cosquilla, la ética²⁵. [4]

Dans la mise en récit, l'auteur recrée à travers ses personnages des lieux qu'il a lui-même traversés, il ré-imaginaire des lieux réels en d'autres formes par les différentes expériences qu'il y projetera. Le lieu, en l'occurrence la ville dans le cas qui nous intéresse ici, est l'ancrage de l'identité, c'est le vecteur des souvenirs et des expériences. Un espace dans lequel tant d'histoires sont déjà inscrites, toutes vraies et fausses, toutes réinterprétables au gré des connaissances à acquérir mais un espace qui restera tout de même comme point fixe. Et si tout le roman oscille entre des oui et des non, des peut-être et des je-ne-sais-pas, ces manières de déconstruire le roman, une chose subsiste comme référent, ces deux villes, berceaux du personnage. C'est à partir de ces villes, le là-bas et

²⁵ CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, op. cit., p. 26-27.

l'ici du personnage, qu'une chose sera référenciée, le passé comme connaissance à approfondir, le temps comme notion à dire.

L'espace, flou lui aussi pour le personnage qui n'arrive à se dire, est pour le moins un ensemble de signes qu'il arrivera à capter. Car, dans la ville, le temps lui-même est multiple. Il ne saurait y avoir d'absolu, le jour, la nuit, le travail, le repos devenant des repères subjectifs, modelables. Si le temps est fugitif et plus encore pour celui qui mélange souvenirs vécus et mémoire onirique, les lieux pourront au moins orienter le lecteur dans sa compréhension structurale du récit. Toujours entre le haut et le bas, le dedans et le dehors, à la recherche d'un point milieu qui pourrait joindre et associer, Oliveira aura toujours au moins deux points d'ancrage : la ville dans laquelle il se situe (ou celle où il n'habite pas vraiment, source de fracture, une première fois avec l'itinérante et une seconde à l'asile), et dans « sa ville », lieu où cohabitent tous ses lieux, où le lieu n'est plus espace mais expérience empirique d'un soi multiple. Le traitement du récit comme une déambulation du personnage à l'intérieur des villes, des temps, est également un rappel de l'expérience vécue du lecteur qui sera lui aussi propulsé dans une errance du livre, dans laquelle il ne saura s'orienter ni savoir là où il en est rendu par le fait même que le livre ne se lit pas en ordre chronologique.

Aussi, avec les chapitres qui se succèdent, on perçoit que plusieurs d'entre eux ont une dynamique qui leur est propre, des fois ralentis par l'importance de ce qui est dit ou à dire, parfois bâclés par l'inutilité des propos (je pense ici au chapitre 34 dont la lecture se fait une ligne sur deux). Chaque chapitre porte donc en lui-même une signification qui lui est propre de même qu'un temps physique (quantifiable en nombre de pages) et métaphysique par l'expérience qui y est vécue. La ville est dès lors un vaste espace de jeu intrigant et invitant dans lequel les personnages tenteront de s'inscrire à leur tour malgré la difficulté de trouver leur place dans cette entité multiforme.

Sur le jeu

Déjà, dans le titre du récit, règne le jeu : un jeu d'enfant, un jeu simple mais pourtant pas si facile, un jeu que l'on inscrit sur le sol (dans l'espace à parcourir), sur l'asphalte, un jeu qui disparaît avec le temps, un jeu que l'on pose là où l'on marche, un jeu qui attrape le passant qui veut bien se prêter au jeu. On joue, on tente d'atteindre le ciel, on tente d'arriver par toutes les cases à un but qui n'a de vrai but que de recommencer. Jouer, c'est faire autrement, c'est faire semblant mais pour de vrai. C'est ici, dans le cas qui nous intéresse, la démarche par laquelle le personnage se mettra en interaction avec le monde qui l'entoure et l'auteur avec son complice – le lecteur.

Selon Ricœur, il n'existerait donc pas de relation symétrique entre l'auteur et son lecteur mais plutôt un environnement ludique et convivial, constitué par le texte et à travers lequel l'auteur et le lecteur se « mettent en jeu ». Ricoeur, tout comme Gadamer avant lui, aborde le concept du jeu dans sa dimension ludique (en anglais, *play*) et non pas en rapport avec ses caractéristiques arbitraires et réglementées (en anglais, *game*) : le terme anglais *play* désigne en effet l'aspect exubérant, improvisé, divertissant et fantaisiste qui sous-tend tous les jeux alors que celui de *game* met plutôt l'accent sur les règles qui caractérisent certains d'entre eux. Selon R. Rawdon Wilson, la littérature ne serait d'ailleurs pas comme tel un jeu de règle (*game*) puisqu'elle est gouvernée non pas par des règles mais par des conventions²⁶.

Dès le début, par le mode d'emploi, l'auteur s'annonce, ainsi que son projet, en énonçant les règles de lecture qui pourront diriger le choix du lecteur. En exposant les règles ainsi, il met en relief le jeu qu'il s'apprête à mettre en branle et donne le choix au lecteur d'y participer ou non. Il expose ce faisant, si l'on considère ces catégories de *play* et *game* telles que définies par cet auteur, le fait que le lecteur aura le choix du jeu auquel il voudra jouer et jusqu'à quel point il saura faire fi des conventions pour arriver à une expérience ludique. Le lecteur pourra se demander s'il veut considérer le roman comme un « game » régi par des normes et dans lequel il s'amuse par le fait qu'il comprend le jeu, ou un « play » dans lequel il sera, comme l'auteur, un joueur qui décide des règles au fur et à mesure parce que le jeu consiste à les modifier au gré de l'expérience que l'on cherche à susciter par le jeu. *Rayuela* est tout aussi musical que littéraire, pseudo philosophique que métaphysique, toutes les formes d'art sont pertinentes pour faire du *Play* puisque dans cette acception, jouer c'est créer.

²⁶ CONSTANTIN, Danielle, *Masques et mirages ; Genèse du roman chez Cortázar, Perez et Villemaire*, Peter Lang publishing, New York, 2008. p. 65.

Le jeu acquiert un statut, une importance protocolaire tel un enfant qui « fait semblant » d'être sérieux. « Oliveira sacó la llave, la hizo girar bajo un rayo de sol, se la entregó como si rindiera una ciudad »²⁷. [5] Rien dans cette phrase ne relève du fantastique, ce n'est que pure poésie, seulement, le jeu qu'Oliveira porte à l'acte en fait un évènement et une scène signifiante en soi. C'est le leitmotiv du personnage ; rien ne vaut vraiment la peine, sauf si on se donne la peine d'en faire un évènement, et tout évènement prenant place dans un lieu, ce lieu sera ensuite investi de l'expérience, de la trace que l'on y aura laissé et de celles que l'on y laissera consécutivement. Dans le jeu, l'expérience est tout aussi déterminante que le but. On joue sans prétendre savoir à quoi ça nous mènera, mais chose certaine, ça mènera plus loin que celui qui ne joue pas. Cortázar offre donc le choix au lecteur : soit il respecte les conventions de lecture classiques du roman, soit une page après l'autre jusqu'à ce que le roman soit lu et le récit clos, mais ce faisant il rate le jeu, soit il suit l'ordre de lecture défini par l'auteur qui le fera sans cesse bifurquer de chapitre et de sections, requérant de sa part une capacité d'abstraction qui l'amènera, s'il se laisse vraiment porter par le jeu à une expérience réelle du passage, soit à un transfert hors de toute causalité vers un monde du rêve, de l'autre conscience.

L'auteur travaille implicitement sur les limites du lecteur et sa capacité à suivre, aveugle, les sinuosités du parcours. Le jeu devient non pas comme dans le mouvement dada un moyen de contestation ou de révolte mais bien une manière d'appréhender la réalité, de vivre subjectivement l'espace et les choses qui nous entourent. Si l'on admet que les règles sont là pour en faire un jeu, on admet également être à la merci de ce jeu et du hasard qui le caractérise. Oliveira est constamment à la merci de ce hasard et des bifurcations qui peuvent se présenter. C'est ainsi, pour ne nommer qu'un épisode, qu'il en arrive à raccompagner Berthe Trépat – la vieille chanteuse jazz – chez elle, cette artiste qu'il n'admire pas vraiment, cette femme qu'il ne cherche pas à séduire, simplement parce que les circonstances l'y ont incité. Il en viendra subséquemment à se questionner sur toute cette suite d'évènements et à y voir une sorte d'évènement-clé auquel se référer comme typique de son non-contrôle des évènements. C'est ce type d'évènement (et de lieu qui s'y rattache) auquel il accordera une certaine importance et qui deviendront des moments-

²⁷ CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, *op. cit.*, p. 628.

repères dans son souvenir. Car le jeu, c'est aussi faire collection d'évènement, d'images, de musique, et de pouvoir les moduler au gré des saisons dans chaque présent à venir. Le jeu, c'est de s'y laisser prendre, c'est d'y mettre le temps, de le prendre pour se l'approprier. Le récit explore, en prenant appui sur le jeu, et parce que le jeu permet d'explorer sans devoir se justifier, d'autres formes de temporalité et de structure. Le jeu en appelant au recommencement, il converge vers cette idée de l'auteur des temps « empilables », de cette idée du temps non comme proprement évolutive mais comme un recommencement, comme des couches du réel desquelles émergent, petit à petit le sens de la quête et une sorte d'unité de l'être.

L'altérité comme problématique

[...] te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí, no te alcanzo, no paso de tu cuerpo, de tu risa, (...), me atormenta tu amor que no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado, jamás Wright ni Le Corbusier van a hacer un puente sostenido de un solo lado [...] ²⁸. [6]

L'autre, les autres, dans *Rayuela*, que ce soit la Maga, Traveler, Pola la maîtresse ou les membres du fameux club du Serpent, ne seront jamais autrement que des autres qui, s'ils sont révélateurs, ne feront jamais partie de soi. Là réside une des tristesses d'Oliveira car en effet, comment peut-il porter ces autres dans sa mémoire alors qu'ils ne sont jamais en concordance avec lui ? La Maga peut-être, la concordance des lieux dans leurs rendez-vous impromptus en faisant foi, mais, malgré tout, plus tard, dans l'exil, la distance vaincra. Ce jeu de marelle, ce jeu de la terre au ciel, de soi vers l'autre est ce qui guidera Oliveira dans sa quête d'un « absolu » indicible, d'une complétude dont il ne souhaite pas qu'elle se réalise vraiment puisque ce serait admettre la fin de ce qui est la création de son récit, ce serait admettre la fin de sa collection. Comme l'explique Danielle Constantin,

la quête est désignée sous diverses appellations, une pluralité onomastique qui a pour effet d'exacerber sa mobilité, sa versatilité et son ambivalence : « l'autre », « le kibboutz du désir », « l'Yggdrassil », « le centre », « l'axe », « l'omphalos », des expressions suggérant la quête d'une réalité, d'une subjectivité et d'une relation à l'autre qui seraient enfin vraies et unitaires,

²⁸ CORTAZAR, Julio, *Rayuela*, op. cit. p.479.

mais, paradoxalement, suggérant aussi une quête dont l'objet est absent et la résolution indéfiniment différée²⁹.

Cette quête indéfinie, Oliveira la commence dans l'exil, à Paris et il la vit à travers deux choses, les espaces qu'il parcourt et les gens qu'il côtoie. La quête se transporte d'un endroit à l'autre, de Buenos Aires à Paris, et elle se vit particulièrement via les gens qui vont donner un sens à ces lieux et y inscrire une aura particulière. Comme s'il tenait à son statut d'étranger, il cherchera à rester autre dans la ville pour mieux l'appréhender, la juger d'un regard neuf. La marche et la déambulation dans Paris viennent exacerber ce sentiment d'un immense autre à découvrir, ces marches, jamais identiques, guidées par les surprises qui tapissent les rues. « Flâner c'est se sentir étranger dans sa ville »³⁰. Car si la marche mène à un point précis, la déambulation, elle, mène le sujet sans but, donc ne pas se rendre dans *tel* café mais peut-être, idéalement, si les circonstances le veulent, se rendre dans *un* café, le chemin pour s'y rendre conférant à cet espace les circonstances qui le particulariseront. Il est plus phénoménal, absolu, de rencontrer quelqu'un que l'on connaît par hasard dans la grande ville que de l'y rencontrer là où un rendez-vous a été fixé à une heure précise. Car dans la rencontre fortuite, c'est comme si la ville s'était soumise à notre propre ordre des choses. Ce pourquoi Oliveira et la Maga s'ordonnent des rendez-vous vagues, le plus possible semblant avoir été choisis au hasard, pour se perdre, mais idéalement pour se retrouver :

Sentados en un café reconstruían minuciosamente los itinerarios, los bruscos cambios, procurando explicarlos telepáticamente, fracasando siempre, y sin embargo se habían encontrado en pleno laberinto de calles, casi siempre acababan por encontrarse y se reían como locos, seguros de un poder que los enriquecía³¹. [7]

La Maga est cet autre par excellence, attirante et rebutante parfois, cette femme qu'il ne comprendra jamais, parce qu'elle est femme, et que les femmes sont fascinantes dans leur statut d'autre (ce pourquoi Gekrepten, sa compagne argentine, n'est que de peu d'intérêt, cette femme complète dans son statut de conjointe prépareuse de cafés, matés et compagnie), mais aussi parce qu'elle échappe complètement à l'ordre des choses, non pas

²⁹ CONSTANTIN, Danielle, *Masques et mirages*, op. cit. p. 56.

³⁰ SIMAY, Philippe (sous la direction de), *Capitales de la modernité; Walter Benjamin et la ville*, éditions de l'éclat, collection philosophie imaginaire, Paris, 2005. p. 56.

³¹ CORTAZAR, Julio, *Rayuela*, op. cit. p. 45.

parce qu'elle le veut, mais parce qu'elle vit l'espace et les évènements dans une appréhension qui lui est propre et dans laquelle les choses prennent l'ordre qui leur est dû. Elle ne cherche pas un parcours différent, elle se différencie constamment en cherchant un parcours. C'est dans cette même idée que la relation entre la Maga et Oliveira sera trouble, car autant Oliveira veut être avec elle, autant il ne peut se fondre à elle, il ne peut concevoir de faire autrement que de garder l'autre à l'écart. Car si Oliveira est toujours un peu dépassé par elle, cette Maga oracle qui ne devine rien mais fait advenir les choses, il n'est pas le seul, les autres membres du club s'en dissociant d'autant plus tout en l'admirant silencieusement:

Dentro del grupo la Maga funcionaba muy mal, Oliveira se daba cuenta de que prefería ver por separado a todos los del Club, irse por la calle con Etienne o con Babs, meterlos en su mundo sin pretender nunca meterlos en su mundo pero metiéndolos porque era gente que no estaba esperando otra cosa que salirse del recorrido ordinario de los autobuses y de la historia, y así de una manera o de otra todos los del Club le estaban agradecidos a la Maga aunque la cubrieran de insultos a la menor ocasion ³². [8]

Ceux du club du serpent (ce club inventé par Oliveira et ses amis), ce sont tous des « dépossédés », des « déracinés », de supposés intellectuels constamment à essayer de maîtriser le langage en fonction de leur intérêt, qui cherchent un absolu dont la réalisation ne pourra jamais être assez grandiose pour satisfaire aux réquisitions de leur intellect, ce sont les acolytes parfait d'une quête sérieuse jamais faite en consensus et noyée dans l'alcool et la musique parce que sans alcool et sans musique une quête est trop réglée, trop linéaire, sans vraiment d'intérêt. Jamais ils ne prétendront chercher la vérité mais jouer selon les « règles ». C'est que dans le club, on ne joue pas comme défini plus haut dans un mode « play » mais bien selon les termes d'un « game », en ayant pour mission de le faire sérieusement, d'appliquer un modèle auquel se soustrait toujours la Maga. D'où les injures à la Maga, qui ne comprend jamais (et qui l'admet, elle) et à Oliveira qui ne peut se soumettre à un ordre de pensée, à un ordre de conduite, à un ordre défini par un autre que lui-même.

Et qui est-elle cette Maga énigmatique ? La Maga, incomprise, (d'où son nom probablement), restera pour Oliveira un point d'ancrage ou plutôt un point de départ pour ses traversées stochastiques, même après sa disparition. La Maga est celle qui refuse

³² *Idem*, p.36-37.

obstinément l'idée d'ordre, mais sans la contester, en se laissant plus simplement guider par la mouvance de la ville et de la vie sur laquelle elle ne cherche pas d'emprise. Cette femme, elle est à la fois la découverte d'un autre qui remet en perspective et la découverte d'un espace, elle est un corps intrigant, elle est celle qui attire le fantastique et initie les autres à un mode de déambulation. La Maga est cet autre, qui se dédouble puisqu'elle est elle et son petit, ce qui devrait former un ensemble unifié mère-enfant mais qui, pourtant, reste séparé puisque la Maga ne le perçoit pas comme quelqu'un qui dépend d'elle. Cet enfant qu'elle aime pourtant, Rocamadour, elle ne veut ou ne peut pas trop s'en occuper, elle le laisse en pension pour ne lui consacrer que ses pensées pour lui, elle n'arrive pas à en prendre soin lorsqu'il est malade puisqu'il est dépendant d'elle, comme une extension, elle qui n'arrive pas à se suffire à elle-même. C'est en connaissant cette façon d'aborder le réel de la Maga qu'Oliveira devra l'aborder, en se sachant extérieur à elle et en sachant que tout rapport envers elle serait toujours sur un mode de l'échange, de l'expérience partagée où chacun tente d'accéder à un système qui n'est pas sien et dans lequel toute idée de fusion serait à jamais écartée :

El desorden en que vivíamos, es decir el orden en que un bide se va convirtiendo por obra natural y paulatina en discoteca y archivo de correspondencia por contestar, me parecía una disciplina necesaria aunque no quería decirselo a la Maga. Me había llevado muy poco comprender que a la Maga no había que plantearle la realidad en términos metódicos, el elogio del desorden la hubiera escandalizado tanto como su denuncia. Para ella no había desorden, lo supe en el mismo momento en que descubrí el contenido de su bolso (era en un café de la rue Réaumur, llovía y empezábamos a desearnos), mientras que yo lo aceptaba y lo favorecía después de haberlo identificado³³. [9]

L'ordre, le désordre, ces notions qu'il ne comprend pas bien lui-même, qu'il ne comprend que dans un affrontement à un autre ordre des choses – celui de la Maga –, en l'occurrence ici dans un lieu, un vague café de la rue Réaumur. Le choc engendré, qui peut être matérialisé en des choses aussi anodines qu'un sac de femme, vient encore ici souligner l'idée de la fracture génératrice de pensée qui fera avancer Oliveira dans sa confrontation au monde. Oliveira voit dans ces constats ponctuels une manière de toucher l'autre, d'y accéder, par la distance qui se crée et qui se franchit (puisque la distance à franchir est souvent plus métaphysique que physique malgré que, il le comprendra plus

³³ CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, *op.cit.* p.23.

tard, dans son éloignement de la Maga, il devra résoudre l'absence physique due à l'exil d'une certaine manière). L'entité englobante d'altérité qu'il tentera de pénétrer et de comprendre est celle de la ville, porteuse de mystère et de passages qu'il voit comme unifiant et comme épreuve de distanciation à la fois.

La ville c'est d'abord l'autre, parce que c'est une entité à jamais incompréhensible pour un seul individu, une entité mouvante sur laquelle le temps passe et s'inscrit sans jamais se laisser lire vraiment. A travers le temps passé avec l'autre dans la ville, on se rapproche un petit peu à la fois d'une expérience plus complète, on enrichit sa collection « d'image » en partageant son expérience des lieux avec celle d'un autre. L'autre c'est aussi ce roman, qui ne saurait se clore et donc s'avouer complet, ce roman qui ne peut se contenter de l'histoire de son héros et qui doit suivre d'autres chemins pour tenter de se déployer. Ni pour ni contre, ni sur ni envers, mais bien à propos de Paris, de Buenos Aires et des gens qui les traversent, de ces gens qui passent dans l'itinéraire de l'anti-héros Oliveira et qui composent tout à la fois les lieux et les images qui s'y inscrivent, les fractures des mondes différents qui s'entrechoquent et d'une histoire commune s'inscrivant dans celle de la ville. Oliveira cherchera cette autre qu'est la Sibylle pour parcourir les villes, pour se parcourir lui-même, toujours à la recherche de l'expérience et du corps. A la recherche parce que la recherche c'est le jeu, c'est tenter de se dire, et de jouer à se déconstruire pour mieux se dire.

Prendre le temps

En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados. No hay más que los momentos en que estamos con ese otro cuya vida creemos entender, o cuando nos hablan de él, o cuando él nos cuenta lo que le ha pasado o proyecta ante nosotros lo que tiene intención de hacer. Al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros, el paso de ayer al hoy, la primera aguja del olvido en el recuerdo ³⁴. [10]

Ce qui est souligné au lecteur ici est que le temps, dans la perspective qu'en a Morelli (et potentiellement son *alter ego* Cortázar), est une série d'inscriptions ponctuelles signifiantes

³⁴ CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, *op.cit.*, p. 531.

dont l'image la plus près de la vérité serait celle de la photographie, bribe de temps en un lieu ou contexte précis, dont la réunion en une seule trame forme une œuvre, un récit, une vie. Jouer, c'est prendre le temps, prendre le temps d'abolir son assujettissement à cette donnée factu-fugitive. Oliveira tente désespérément de comprendre quel rapport au temps pourrait lui permettre d'atteindre une unité de l'être et c'est ainsi que se crée cet espace tertiaire, ce lieu de la fuite et de l'organisation subjective, ce lieu qui à la fois tient compte d'une activité temporelle détachée de la vie immanente et qui initie à une idée des passages dans laquelle les lieux et le temps peuvent ultimement se joindre. En suivant l'ordre aléatoire de lecture, le lecteur s'aperçoit également très rapidement qu'il lui est désormais impossible de savoir là où il en est rendu dans le texte. Il ne peut juger par l'épaisseur des pages à lire le travail qui l'attend ou juger du temps que la lecture lui prendra; il s'affranchit d'une séparation fixe de l'espace et du temps et s'engouffre dans le magma de l'acte de lecture dans lequel il se soumet à l'épaisseur du temps que l'auteur donne à l'écriture.

Le temps, quand il est aboli, devient une forme d'expérience mystique accomplie à partir de l'interaction entre les éléments et l'espace dans lequel ils s'inscrivent :« (...) tendí la mano y toqué el ovillo París, su materia infinita arrollándose a sí misma, el magma del aire y de lo que se dibujaba en la ventana, nubes y buhardillas; entonces no había desorden, entonces el mundo seguía siendo algo petrificado y establecido, un juego de elementos girando en sus goznes, una madeja de calles y árboles y nombres y meses »³⁵. [11] Car pour aborder le temps, il faut d'abord savoir aborder l'instant, espace figé, cet embrouillement de matériaux et de formes, ces images qui embrassent le regard et ces êtres qui entrent fragmentairement dans votre vie l'instant d'un tramway ou d'une promenade sur le bord de l'eau. Dans la teneur infinie du mode « prolongé » de lecture, le temps accordé à la lecture du roman deviendra imputable à celui que le lecteur voudra bien lui donner, à celui que l'on voudra souligner : « No es muy divertido volver a escucharme. Todo esto debe llevar tiempo, tiempo, tiempo. Todo esto debe llevar tiempo. REWIND. A ver si el tono es más natural: « ...po, tiempo, tiempo » »³⁶. [12] L'importance qu'a le temps dans ce récit, s'il en est, tient à ce qu'il permet de souligner l'étirement du moment dans l'affect qu'il porte, son caractère distendu.

³⁵ CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, *op. cit.* p. 24-25.

³⁶ *Idem*, p. 329.

Les évènements clés de l'intrigue (le pont entre les appartements, la mort de Rocamadour, l'épisode avec l'itinérante) se voient attribuer une temporalité précise et plus étendue qui leur donne une certaine importance parce que le temps, dans *Rayuela*, s'il ne sert pas une continuité temporelle, sert à l'expérience du moment, à potentialiser l'affect du tableau à attribuer du vécu au récit, à le lier à l'activité inconsciente de celui qui l'expérimente. Les espaces se déploient en parcours et les expériences qui se dégageront de ceux-ci se mériteront possiblement un espace-temps digne de l'expérience qu'ils représentent, digne de l'espace de mémoire qu'ils susciteront. Le temps dans l'écriture de Cortázar est loin d'être une donnée universelle. L'expérience du temps appartient à chacun et ne peut être partagée que si l'autre à qui l'on transmet a lui aussi du temps relié à ce même espace.

Morelli

La condition préliminaire de toute œuvre littéraire est la suivante : la personne qui écrit doit inventer ce premier personnage qui est l'auteur de l'œuvre. Qu'une personne se mette toute entière dans l'œuvre qu'elle écrit, voilà quelque chose qu'on entend fréquemment mais qui ne correspond à aucune vérité. Ce n'est jamais qu'une projection de soi que l'auteur met en jeu dans l'écriture, et ce peut être la projection d'une vraie part de soi-même comme la projection d'un moi fictif, d'un masque³⁷.

Comme s'il avait voulu suivre cette idée de Calvino, Cortázar fait plus encore que s'inventer, auteur, dans *Rayuela*, il joue sur le rôle de créateur appartenant à l'auteur et il se met en récit au travers de son double, Morelli, personnage omniprésent par son œuvre qui apparaît sporadiquement dans l'espace tertiaire et brillant par son absence dans les espaces réels au profit de son œuvre qu'il lègue aux personnages. Double de l'auteur, que le lecteur apprend à connaître au fil de la lecture jusqu'à ce qu'il devienne lui-même un actant du récit, Morelli est l'actant invisible qui brise tout à coup cette frontière entre l'auteur et l'homme derrière celui-ci, en homme créant une œuvre dont il ne sera jamais le maître absolu, en surgissant dans la vie d'Oliveira pour lui confier son récit, pour lui donner la lourde tâche de lui accorder une chronologie. Plus encore, il est ce retour continu de

³⁷ CALVINO, ITALO, *La machine littérature*, Paris : Éditions du Seuil, 1984. p.92.

l'auteur dans le texte, cet éternel retour de l'autre- cet autre créateur qui dirige et joue en se questionnant lui-même- qui ne peut s'effacer complètement devant le récit mis en place.

Morelli rappelle à la fois la limite mince entre l'auteur et le récit mais également le « passage » que représente le récit entre la vie pensée et la vie racontée. Nous dit Morelli : « La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual éstos dejan de ser personajes para volverse personas »³⁸. [13] Là est la limite de l'auteur car au moment où Morelli devient un créateur, même si sa propre création vient de la plume de Cortázar, il deviendra cet autre auquel celui-ci pourra se comparer tout comme les personnages aussi. Morelli prend d'assaut l'espace textuel pour mettre en relief le don de l'auteur au lecteur, pour le convier à participer à l'expérience, à l'inciter à ouvrir le texte à son tour ; « les discussions animées du groupe, autour d'une bouteille de cognac, montrent que l'accès à l'archive de l'écrivain remet en mouvement les hypothèses interprétatives [...] tout en ayant pour effet une forte déstabilisation de l'œuvre en tant que totalité parfaitement délimitée et compréhensible- c'est d'ailleurs aussi l'effet que suscite la lecture du surplus métatextuel de *Rayuela* »³⁹. Morelli est à la fois un symbole de l'ouverture du texte à l'interprétation, au dialogue, et un trope du lien qui unit le réel de l'auteur à ses personnages, il est ce rappel, presque en surbrillance de la préséance de l'auteur sur son texte : « il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédance qu'un père entretient avec son enfant »⁴⁰. Morelli, ce double pas même vraiment dissimulé, qui advient dans le récit pour faire jouer les personnages au jeu infini de l'ordre du récit. Et si le dédoublement de l'auteur est très peu caché, pratiquement mis en évidence, il n'est pas moins questionnant, semant l'idée que l'auteur est présent dans l'œuvre, pour les lecteurs comme pour les personnages, mais qu'il appartient à ces derniers d'accorder au récit un point ultime ; l'ordre de lecture qu'en aura le lecteur et les lieux infinis qu'il y rajoutera en pensée.

La perspective est claire : « me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que

³⁸ CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, op.cit., p.542.

³⁹ CONSTANTIN, Danielle, *Masques et mirages : genèse du roman chez Cortázar, Perec et Villemaire*, New York : Peter Lang, Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, 2008, p.78.

⁴⁰ BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris : Éditions du Seuil, 1984. 412 pages. p.64.

escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo »⁴¹[14], celle de Morelli et de l'auteur, en remettant aux personnages (ou aux lecteurs) son récit, celui pour lequel ils devront trouver des « points de passage » en le jouant, des liens qui créeront une suite logique ou spatiale, si non temporelle puisque la chronologie, chez ces auteurs-jumeaux sera plus souvent perçue comme une question de liens qu'une suite à proprement parler. Mais c'est ce qu'est *Rayuela* aussi, une collection de points de fracture et de liens qui se recréent, de lieux signifiants et d'expériences qui les relient.

Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. Sin tener que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos del tapiz, que de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir, y que Morelli, el autor fuese el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia⁴². [15]

Ouvrir l'œuvre c'est lui permettre de prendre d'autres directions, d'ouvrir d'autres micro-récits. C'est en ce sens que *62- modelo para armar* est tout autant une œuvre en soi, une continuité du roman dont elle tire son fondement ainsi que l'espoir renouvelé que ce projet de ville, de vie, sache encore une fois procurer à son auteur ce moment d'enchantement et de cohérence. Et Morelli, pour faire partager ces cohérences, moments extatiques de la cohésion, en appelle à l'intelligence du lecteur, à sa capacité à faire des « sauts » ; « -Lo del cementerio no se le ocurrió ni a Espronceda – dijo Traveler - . No me vas a negar que la analogía entre la Chacarita y un archivo... Ceferino adivina las relaciones, y eso en el fondo es la verdadera inteligencia, ¿no te parece? »⁴³. [16]

Morelli est en quelque sorte ce père, absent (figure réelle mais externe), qui dirige sans donner de ligne à suivre, dont la trace est visible mais dont il appert à chacun d'en faire un signifiant. Il est en quelque sorte comme la Maga un personnage-augure dont le rôle tient plus de l'oracle que de l'humain, sa présence fantomatique intrigue et obsède, son œuvre en faisant foi, posant plus de fractures que n'offrant des continuités. Il est celui ayant résolu le problème de la continuité de son existence en la transposant dans une œuvre fragmentaire, ce qu'Oliveira n'arrive pas à faire ; « Horacio est désœuvré parce qu'il mène une vie de bohème, mais il est désœuvré surtout parce qu'il est « sans œuvre » : [- Et vous,

⁴¹ CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, *op.cit.*, p.492-493.

⁴² CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, *op.cit.*, p.532.

⁴³ *Idem*, p.583.

vous écrivez je suppose. – Non, dit Oliveira. Pensez vous, pour cela il faut avoir quelque certitude d’avoir vécu.] (*Rayuela* chap.154) »⁴⁴. Vivre, savoir que l’on a vécu, voilà toute l’épaisseur de compréhension à laquelle aspire Oliveira, lui qui sait se souvenir mais pas se situer. Morelli transmet ses fragments aux autres pour qu’ils les reconstituent (ce qui rappelle le sort des travaux de Benjamin sur la ville et plus spécifiquement sur les passages, réunis sous le titre *The Arcades Project* qui ne furent, rappelons-le, jamais terminés et dont le travail de réassemblage des multiples écrits fût laissé à ses proches) et fait don de sa collection, lieux sporadiques à réorganiser, jeu ultime de l’œuvre et du parcours posant l’éternel problème du fragment comme sens à transposer en un sens unitaire, en l’inscrivant dans une ordonnance en sachant que cette dernière sera toujours imputable à l’addition de nouvelles expériences. Morelli permet à Cortázar de brouiller les pistes quant à savoir ce qui relève vraiment de son expérience personnelle et ce qui a été induit par l’œuvre ; « l’explication de l’œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l’a produite, comme si, à travers l’allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c’était toujours finalement la voix d’une seule et même personne, l’auteur, qui livrait sa « confiance » ».⁴⁵

L’espace c’est appréhender le souvenir

Je traversais tôt le matin Marseille en voiture pour aller à la gare et, à mesure en chemin que je revoyais des endroits connus, puis nouveaux, inconnus, ou d’autres dont je ne pouvais me souvenir qu’imparfaitement, la ville devint un livre dans mes mains dans lequel je jetais encore quelques coups d’œil avant qu’il ne disparaisse de ma vue dans la malle du grenier pour qui sait combien de temps ⁴⁶.

La ville est cet espace reconnaissable qui laisse une (ou d’innombrables) impression sur celui qui s’y aventure et en qui elle trace une trame et des souvenirs auxquels il pourra se référer ou retourner pour alimenter les expériences qu’il en tire. La ville est perçue comme proche du livre en ce qu’elle organise les choses tout en offrant divers parcours qui ouvriront à leur tour de nouvelles voies d’exploration. Dans chacun des cas, ce qui persiste est que cette démarche devra toujours s’inscrire dans une forme de temporalité ; en effet, si

⁴⁴ CONSTANTIN, Danielle, *Masques et mirages*, op. cit. p. 74.

⁴⁵ BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris : Éditions du Seuil, 1984. p.62.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter, *Sens unique ; précédé d’enfance berlinoise*, Paris : Éditions Maurice Nadeau, 1988. p. 208.

le récit doit toujours prendre place dans une quelconque organisation temporelle pour acquérir du sens, l'expérience de la ville devra, quant à elle, être appréhendée comme une parcelle de son histoire à l'intérieur de l'Histoire. La ville étant une archive par excellence, un condensé de moments d'Histoire, la traverser, c'est inmanquablement essayer de donner un sens à tous ces éléments épars mais constitutifs, c'est - à grande échelle- donner un sens au temps par les choses dans lesquelles il s'inscrit.

Il est surprenant aussi de constater à quel point *Rayuela* est dénué de marqueurs temporels, aussi vagues soient-ils, mais conserve pourtant une continuité narrative possible grâce aux deux temps-ville qui composent le récit initial, celui qui oscille entre Paris et Buenos Aires. Toute action passée, tout souvenir est relié à un lieu précis de la ville. La ville devient une part de soi du moment où chaque lieu devient imprégné de son image. Parce que du moment où la ville aura assez été « vécue » pour être comprise comme une part de soi, elle deviendra un souvenir, mais aussi une référence globale dans laquelle s'inscriront les souvenirs qui s'y rattachent. La ville n'est plus à ce moment qu'un lieu mais bien aussi un temps de l'inscription. Si dans la première partie du roman, Oliveira se réfère à Buenos Aires, c'est que cette dernière est le point d'origine, son ancrage dans le monde et donc ce par quoi il vit l'expérience de la différence à Paris. Dans son deuxième exil « involontaire », il commencera alors à se référer à Paris comme le lieu qui organise ses souvenirs donc comme la trame de son vécu du temps. La ville seconde qui permet le recul, la comparaison appartiendra à ce moment à une instance qui relève de l'archive ou du rêve, et qui, dans la mise en récit d'une histoire sans temps fixe, permettra le rassemblement de tous ces matériaux constitutifs du sujet.

On peut constater qu'Oliveira intègre l'ordre des choses de la Maga plus encore du moment où elle n'est pas, présente uniquement dans l'espace du souvenir, car c'est dans le souvenir qu'Oliveira accorde une consistance aux éléments qui, jusque-là, lui échappaient. Et Traveler, ce pauvre Traveler qui n'a de voyageur que le nom et le désir, tente désespérément de faire parler Oliveira de ce Paris auquel il voudrait avoir accès, pour tenter au moins par les souvenirs de l'autre de toucher à une autre histoire. « Traveler espiaba en Oliveira los signos del pacto ciudadano, abonando entre tanto el terreno con enormes

cantidades de cerveza »⁴⁷. [17] Traveler va chercher à savoir Paris, cet espace qui lui est étranger, par Oliveira, ce qu'il en a ramené. Il se cherche des souvenirs par lesquels ouvrir ses horizons et prouver que parallèlement à son temps de Buenos Aires une autre histoire se déroulait en une autre ville. Mais Oliveira ne veut lui parler de Paris, il ne peut pas l'inclure dans les souvenirs d'un lieu dans lequel il ne peut se projeter. Car les souvenirs, s'il n'ont qu'un ancrage, celui du lieu, ne pourraient être transmis à quelqu'un qui ne pourrait « voir » le lieu. Oliveira ne l'a jamais quittée Paris, il l'a reléguée à un autre temps, celui du souvenir, un temps qu'il lui est impossible de fixer dans la narration, d'organiser pour le donner à l'autre, il ne peut trouver un point pour rencontrer Traveler si ce dernier ne s'est pas inscrit dans les espaces dont il est question et donc dont il ne peut partager les couches d'expérience inscrites en lesdits lieux. En le gardant pour soi, ce temps du souvenir, il l'empêche de se faire fixer comme un passé par le fait d'être dit comme tel et le conserve comme un fragment de temps modelable, perméable.

Si l'écrivain choisit à [sic] décrire quelques éléments, des intérieurs, des parcours, une symbolique, une manifestation de l'urbain, avec quelques critères, d'une certaine manière, c'est parce qu'il se produit non seulement une approche objectale, géographique, historique de la ville, mais aussi ces trajets imaginaires du sujet qui construisent le véritable enchantement des villes, où est bâtie notre mémoire, notre rêverie, *les villes du désir*⁴⁸.

Le sujet dans la ville, et particulièrement en ce qui concerne Oliveira, construit certainement ses parcours mais il serait faux de les traiter « d'imaginaires » en tant que tel car s'ils ne sont pas établis à l'avance, il se créent réellement au fur et à mesure de ce que la ville offre au passant. Ils sont imaginaires en ce qu'ils convient le marcheur à y inscrire son imaginaire propre, à se les approprier comme bribes de son histoire en ce qu'il les a créés, qu'il les a appelés à advenir. « Nous sommes quelques-uns à cette époque à avoir voulu attenter aux choses, créer en nous des espaces à la vie, des espaces qui n'étaient pas et ne semblaient pas devoir trouver place dans l'espace » (Artaud, *pèse nerfs*)⁴⁹. L'espace, c'est aussi le souvenir puisque dans chaque espace s'inscrivent des personnes, et pour Oliveira, chaque personne lui dévoile un peu plus la ville, et lui offre une nouvelle façon de

⁴⁷ CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, *op.cit.* p. 266.

⁴⁸ DE DIEGO, Rosa, *L'écriture et la ville : Gabrielle Roy et Montréal*, [En ligne], *op.cit.*

⁴⁹ CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, *op. cit.* p. 565 (en français dans le texte).

l'énoncer, de jouer avec elle. « Fue la primera vez que la llamó Pola París, por jugar, y que a ella le gustó y lo repitió, y le mordió la boca murmurando Pola París, como si asumiera el nombre y quisiera merecerlo, polo de París, París de Pola (...), Pola París, Pola París, cada vez más suya, senos sin sorpresa [...] »⁵⁰. [18] Oliveira inscrit ici Pola dans la ville par le nom et la reconnaît dès lors comme une partie de la ville, une partie de l'expérience reliée à Paris qui fait partie de lui et se situe hors de lui à la fois : elle est sienne car il ne sont que deux dans cette chambre, mais elle est ville puisque ce jeu c'est celui de tous, celui de toutes les Pola. Elle est un peu de Paris, un de ces rares moments où il pouvait nommer Paris, et un simple jeu à la fois... Il navigue ainsi entre ces moments de plénitude où il trouve un présent, un espace plein de sens et ces parcours de la ville qui imprègnent en lui cette nécessité de recommencer la quête.

Toujours déraciné par rapport à lui-même, les lieux qu'il traverse sont des exils successifs pour lui. C'est ainsi que les espaces traversés et les histoires qui s'y inscrivent deviennent des fragments de mémoire qu'à chaque fois le personnage réorganisera subjectivement selon les idées auxquelles ces souvenirs se rattacheront. On tente en tant que lecteur d'organiser les archives, les mémoires qui constituent le roman, à l'image de ce que les personnages tenteront de faire avec les fragments de Morelli. « La quête de l'absolu, qui s'y configure comme un des thèmes centraux du roman, sert de métaphore des aspirations d'un auteur qui écrit en exil- qui écrit *à partir* de l'exil- et qui rêve de celui-ci comme d'un territoire de frontière capable de devenir ligne de contact entre deux réalités distantes »⁵¹.

Sans vraiment conclure

Mis pasos en esta calle

Resuenan

En otra calle

Donde

Oigo mis pasos

Pasar en esta calle

Donde

Sólo es real la niebla.

⁵⁰ *Idem*, p. 477- 478.

⁵¹ COLLA, Fernando « Les preuves du défi (une édition critique de *Marelle*) » in *La licorne*, no. 60, « Cortázar : de tous les côtés », Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1 février 2002. p. 155.

-Octavio Paz⁵² [19]

Malgré toute l'ouverture qui soit, tout à recommencer que soit l'expérience de la marelle, le récit s'achève toutefois, sans le faire vraiment, en laissant le lecteur dans le doute soit d'un suicide peut-être accompli, soit d'un renvoi infini que l'on ne sait comment prendre et faire durer. Entre structure et liberté, le roman se termine tel qu'il a commencé, en ouvrant le temps du récit bien au-delà du temps de la lecture. Le temps, donnée fondamentale du roman qui n'est pourtant jamais donnée puisqu'elle est l'objet du jeu primordial, est cette réalité si fuyante que l'auteur, à l'aide de ses personnages et de ses lecteurs, cherchera à imbriquer dans les lieux, les espaces des mots, dans tous ces interstices possibles que l'on ouvre en s'adonnant au jeu du saut, que l'on dégage de la mise en récit des fragments. Que toute inscription temporelle précise soit écartée de *Rayuela* constitue un choix intrigant car l'auteur mise d'autant plus sur l'importance du temps dans le récit et dans son implication imaginaire qu'il modélise le récit non seulement *par* le temps inscrit dans les lieux, mais *dans* le temps qui sera mis pour le créer. Loin d'être disfonctionnel, le récit mise sur le temps inscrit dans les choses, dans les lieux que l'on peut revisiter et remodeler selon une configuration inconsciente ou rêvée. Autant le personnage central dans ce roman, Oliveira, pourra apparaître disséminé, fragmentaire, autant il existera comme complet (d'une complétude désordonnée en fait puisque ces couches sémantiques ne peuvent toutes advenir dans un monde conscient) du moment où il sera entouré de tous ces espaces, de tous ces autres, pleins de temps entre lesquels il pourra se dire, s'expérimenter.

Comprendre un récit, ce n'est pas seulement suivre le dévidement de l'histoire, c'est aussi y reconnaître des « étages », projeter les enchaînements horizontaux du fil « narratif » sur un axe implicitement vertical ; lire (écouter) un récit, ce n'est pas seulement passer d'un mot à l'autre, c'est aussi passer d'un niveau à l'autre⁵³.

Comme le personnage ne peut pas, du moins n'arrive pas à s'inscrire dans le présent, le processus d'inscription en étant un de recul, de mise en perspective des choses passées dans un ordre relatif à l'affect qu'on y accorde, il tentera la « mise en récit » de son réel

⁵² CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, op. cit., p.617.

⁵³ BARTHES, Roland (et al.), *L'analyse structurale du récit*, Paris : Éditions du Seuil, collection Points/Essais, Communications 8, 1981. p.11.

comme une recherche de la verticalité, comme le jeu de la quête des failles ou fractures qui, dans l'expérience qu'elles portent, permettront une mise en abîme de l'être face à lui-même qui deviendra signifiante dans une ultérieure tentative du « raconter ». S'il veut situer ses souvenirs et les inscrire dans un fragment de réalité, il les inscrira dans un espace qui les contient tous, à l'intérieur de cette entité spatiale dont le vécu intrinsèque est lié à l'Histoire qui y est inscrite et aux temps infinis dans lesquels les gens qui la parcourent y accumulent leurs strates d'histoire, à laquelle correspond la ville. S'il n'est jamais certain de sa pensée ou de sa conception du temps, il sera au moins sûr de la ville, autant que l'on puisse l'être. Et c'est avec la ville qu'il jouera. Ce jeu entre Oliveira et la Maga de se donner des rendez-vous sans point de repère, consiste à la défier cette ville, à se demander si dans son éparpillement elle pourra toujours les unifier dans un point commun, ce qui sera vrai jusqu'au moment de la coupure d'avec Paris, au moment où, dans une autre ville la magie sera bel et bien brisée, que les apparitions de la Maga ne seront que mirages et où la folie sera proche, elle qui permettrait de revenir à la ville, à toutes les villes et de les joindre dans un délire d'unité.

Oser se perdre dans la ville, c'est oser expérimenter l'essence cachée des villes dans les liens qu'elles sous-tendent entre un point et un autre, c'est redéfinir des images mentales que l'on s'était faites sur elles. Oliveira est à tel point « out » ou du moins aime-t-il se le faire croire, qu'il a une difficulté première à entrer en contact et à pénétrer l'espace de l'autre tout en cherchant, un peu inconsciemment à provoquer ces chocs de la rencontre, ces fractures révélatrices. La ville, qui correspond à une expérience diffuse de l'histoire et des gens qui l'ont traversé, lui permet donc une forme d'inscription dans la socialité. Par la non-fin, l'ouverture du roman sur une mort du sujet probable, mais non certaine, Cortázar finit de clouer le cercueil de la téléologie. « Dans *Rayuela*, Cortázar dénonce la saturation, en attaquant l'esthétique romanesque ainsi que son instrument. Il en appelle à d'autres langues (il invente), à de longues citations (poèmes, articles, prose narrative), il fait grincer l'orthographe, la syntaxe, il mêle des extraits de textes différents. La lecture est une relecture sous le signe de la marelle, surprenante, et le texte est sous la menace constante de sa (propre) dissolution »⁵⁴. Qu'Oliveira meure ou non – car lui aussi est toujours sur la

⁵⁴ PONCE Nestor, « Des deux cotés : de *Marelle* à *Adios Robinson* », p. 79-85, in *La licorne*, op. cit. p.83.

limite d'une dissolution, mentale ou physique –, l'histoire saura se continuer, se révéler, au travers des fragments grapillés, dans l'œuvre de Morelli qui reste à reconstituer. Cortázar se joue de l'espace textuel pour en faire plus qu'un récit (dont *62- modelo para armar* est une progéniture indirecte) et pour ouvrir les possibilités du jeu car ce jeu, s'il est adopté comme doctrine de vie est très sérieux et touche autant l'inscription du soi dans le monde qu'un rapport au temps comme fragmentation littéraire des souvenirs. La projection dans l'espace de l'autre chez l'auteur fera que si cette distance insurmontable qui existe entre le soi et l'autre peut être supprimée, il en résultera – comme c'est le cas dans *Axolotl* – un basculement complet de l'identité ; il est à ce propos possible de se demander si la folie d'Oliveira ne serait pas liée à un tel basculement entre lui et les fous de l'asile dans lequel il travaille. Le troisième « espace », ce résidu de la pensée, servira justement de lieu assumé de l'éparpillement de l'être, ce lieu appelant au rêve éveillé qui, s'il sera à jamais fragmentaire, demeurera un lieu du soi. Lieu dans lequel les faits ne prennent plus des allures de temps ni même d'espace, ce sont des fragments purs, de ceux qui font baigner dans la mémoire une lumière du rêve. L'exil – Paris – est l'expérience fondamentale de la coupure pour Oliveira qui commencera à faire émerger l'idée du saut, donc celle de l'instabilité de l'être, c'est la coupure d'avec le lieu, c'est la mise en passé d'un fragment de vie, donc d'un souvenir à s'approprier dans un présent maintenant autre. C'est dans l'exil qu'il touchera à l'autre, au corps de sa quête, ville et femme, et dans son retour d'exil qu'il se retrouvera face à lui-même. A Buenos Aires il est seul, seul parce que Traveler et Talita forment un couple, parce que Gekrepten n'est rien avec qui il puisse chercher à rentrer en contact. L'itinérante, à Paris, celle à qui rien n'appartient sauf la ville, est celle qui le fera retourner à cette solitude, celle qui lui fera vivre une expérience de liberté et d'appartenance totale à la ville. Son expérience avec elle est l'expérience ultime de la ville là où plus aucun mur – sans toit sur la tête, sans patron qui ferme, sans bruit à éviter, sans convention sociale à respecter – ne saurait le contraindre, mais cette expérience l'amène à l'excès, car il n'est pas de ceux qui peuvent vivre avec comme seul repère la ville dans toute sa grandeur et c'est ce qui le fait retourner au point de départ, Buenos Aires. Quant à la fin du chapitre à Paris il se retrouve libre dans la ville, il y pêche en quelque sorte par excès de vie. Au contraire à Buenos Aires, pris dans l'asile, il tentera de mourir, de se suicider pour retourner à la marelle, à ce jeu à recommencer. Le lieu où toute la fracture

entre le passé et le présent ressurgira, là où toute notion structurante perdra définitivement le pas sur la réalité, sera l'asile cet endroit fermé au monde, d'où ceux même qui y travaillent ne peuvent sortir. Là où prendra place un nouvel ordre des choses, dans cette petite communauté fermée sans ouverture autre que les folies collectives (pensons à tout le discours sur la mort du chien – qui n'existe pas –). C'est là encore où ressurgira tout l'aspect fantastique, étrange, en dehors de toute rationalisation, pour quiconque cherche la raison. Et comme Oliveira la cherche, la raison, et que son ordre ne peut être bousculé que par lui-même, il la perdra, ou simulera de la perdre, pour avoir, encore, une liberté à lui, une structure que lui-même instaurera, pour jouer – encore – . Et nous dirons, en poursuivant les propos de monsieur Ponce Nestor que « si Marelle est une métaphore narrative de la recherche de l'absolu à caractère spatial [...]»⁵⁵, c'est également une œuvre qui, par le biais du jeu, initie le lecteur à une notion du saut, du passage, qui ouvre les possibilités et qui, par l'écriture du fragment (qui sera, nous pensons, une des caractéristiques les plus significatives de l'écriture cortazarienne) surmonte en quelque sorte l'impossibilité de l'être à se dire en faisant don de ces fragments à un autre qui saura leur conférer un sens, sens qui sera à jamais modélisable. *Rayuela* s'inscrit donc, dans l'écriture de son auteur, comme un tremplin de l'élaboration d'une conception du monde pensé comme écriture qui devra, pour sortir du cadre strict du récit, trouver ses mécanismes de « saut » dans la vraie vie tout comme dans le récit, et c'est ainsi que, personnage et humain, se trouveront des passages...

L'errance apparaît donc dans ces romans modernes, caractérisés par leur dimension ludique, à travers cette image de la spirale qui représente graphiquement un parcours physique et mental, métaphysique et psychologique. Ce que cette représentation comporte de proprement moderne réside peut-être dans la conclusion du labyrinthe : la spirale ne mène pas à un sens supérieur ou allégorique, mais à l'absence de sens, et c'est à partir de cette constatation qu'il faut « passer de l'autre côté », et examiner le parcours plutôt que son but, la matière même du roman plutôt qu'un quelconque sens allégorique.⁵⁶

⁵⁵ *Idem*, p. 79.

⁵⁶ MAZALEYRAT, Claire, *La spirale, figure de l'errance contemporaine*. In *Equinoxes*, a graduate journal of french and francophone studies, [En ligne], http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_mazaleyrat.html, page consultée le 24 juillet 2009.

Chapitre 2 : *El otro cielo* ou l'expérience d'unité

Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner⁵⁷

Déambulons, dé-bulle et allons vers une novella, vers un autre lieu – un court autre lieu –, celui de « l'Autre ciel », celui des galeries couvertes, d'un ici et d'un ailleurs toujours, entre Paris et passé, Buenos Aires et la Bourse. Car c'est là – dans ces là – le cadre de la nouvelle de Cortázar qui porte ce titre de « l'Autre ciel » et qui se déroule, dans une même continuité, du Paris de 1870 à un Buenos Aires des années 1940. Se déplace ainsi, en lieux et temps, un même récit, une trame en faux-continu, un pied-de-nez au lecteur inattentif et un fantastique structurel. Le fantastique ne réside pas dans le ton du récit ou dans les événements plus-que-réels qui susciteraient chez le lecteur ce sentiment: le fantastique se loge dans la coquille de l'œuvre, dans son éclatement interne donc dans ce que la nouvelle a de plus intrinsèquement littéraire – puisque les passages d'un lieu à l'autre ne se font que dans l'espace de l'énonciation du nom – et de plus particulier.

Pourquoi dans notre réflexion avoir choisi une nouvelle pour étayer notre propos sur le rapport à l'espace dans le corpus cortazarien ? C'est qu'il se trouve que la nouvelle, pour l'auteur, revêt un caractère particulier en son statut de construction achevée, de système clos, et représente pour nous un exemple intéressant de la portée de sa perception du monde transposée en un récit fini (en opposition à *Rayuela* dans lequel la réflexion sur les passages s'élabore entre autre dans la non-finitude du récit). La nouvelle est ainsi toujours un fragment, une parcelle d'histoire qui, dans sa particularité, sera autant de façons de perpétuer une quête à réécrire chaque fois en un récit différent et dont, dans une ultime visée, le rassemblement embrasserait l'entièreté des expériences signifiantes temporelles et spatiales inscrites dans l'imaginaire de l'auteur. Le roman, s'il est toujours appelé à s'ouvrir, à s'étendre, à exposer ses divers éléments constitutants, est déjà une tentative de donner une orientation aux fragments qui le composent, orientation qui, tant que d'autres éléments pourront être collectionnés, saura être changée. Cette idée du fragment, autonome,

⁵⁷ PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris : Éditions Galilée, collection Espace critique, 1974. p. 14.

qui a déjà un sens à proposer en soi mais qui devient dans la collection le reflet d'une époque ou d'une vie, nous la retrouverons également dans l'ouvrage de fragments *The Arcades Project* de Walter Benjamin. Dans ce sens, Benjamin et Cortázar travaillant tous deux sur le fragment et la collection, il sera intéressant pour nous de tenter de comprendre comment chez ces deux auteurs du 20^e siècle, l'idée de collection dans la ville a pu influencer un système d'écriture relatif à multiplicité de ces fragments dont le sens émerge dans la réunion et le choc entre ceux-ci.

Comment ainsi un récit pourtant scandé de références temporelles explicites peut-il se passer en deux lieux, deux villes bien distinctes, sans que le personnage n'ait concrètement à se déplacer? Comment expliquer que deux lieux soient aussi imbriqués, comme si le lieu des passages contenait à lui seul Paris et Buenos Aires? Est-ce là encore les détours du fantastique qui prend place dans cette nouvelle ou simplement encore le jeu de l'auteur qui cherche à modeler son récit sur ses expériences intérieures? Déjà, *El otro cielo* est exemplaire par le fait qu'il présente, plus que dans tout autre texte une correspondance idéale entre deux lieux, un rapport-miroir qui permet de passer de l'un à l'autre sans déplacement physique. Cette fusion de deux espaces en un seul permet de poser d'une façon particulièrement claire la question de l'espace-temps ou la question des temps multiples qui se déploient à l'intérieur de l'espace unifié. Cette correspondance entre les villes, sous « l'autre ciel », est due à un espace hybride lui permettant de joindre les deux espaces constituants de son être (celui de l'auteur ou de son double-personnage), le lieu où il vit – la ville – et le lieu dans lequel il vit – le souvenir –, amalgame des lieux passés et imaginés. La compréhension de la structure de cette nouvelle et des tropes qui la composent nous mènera encore un peu plus loin dans la connaissance du mécanisme d'appréhension du monde de Cortázar chez qui le temps, grand questionnement, est toujours relatif à une appropriation de l'espace.

L'espace se déploie par et avec un personnage faisant office de flâneur, ce flâneur hésitant ; « [...] the flâneur still stands on the thresholds of the metropolis as of the middle-class. Neither has him in its power yet. In neither is he at home. He seeks refuge in the crowd »⁵⁸. Ce prototype est percutant si l'on croit que pour aborder la ville comme espace

⁵⁸ BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Boston: Harvard University Press, 1999. p. 10.

de temps et d'expérience, il faut pouvoir la pressentir du point de vue du flâneur, cette figure par excellence de la déambulation et de l'« autre temps » de la ville. Ce flâneur qui est à la fois le flâneur solitaire, marginal, figure engendrée par la ville est celui qui décide de vivre pleinement l'expérience urbaine, de la révéler, elle qui ne requiert que de se faire lire. Et si le flâneur est libre, il l'est aussi des conventions sociales qui voudraient le contraindre dans le temps, dans un espace qui lui est assigné, contraint par sa classe sociale, son statut, son origine – comme le personnage de *El otro cielo* qui travaille à la Bourse et s'encrasse dans une bourgeoisie qui ne lui convient que superficiellement et qui, parallèlement se fascine pour les passages de Paris et de Buenos Aires où il retrouve son moi profond. Les lieux qui lui permettront de vivre « ouvert » au temps et aux temps, ce sont ici les passages, ces constructions contemporaines (à l'époque à laquelle se déroule la nouvelle) qui unissent la rue et un intérieur caractérisé par un toit d'acier et de verre ouvert sur la lumière, et permettant la transition entre le monde extérieur de la rue et celui, intime, des petits commerces.

Serait-il possible d'avancer ainsi que les passages pourraient figurer la concrétisation, la forme achevée de ce que l'auteur percevait en plusieurs éléments de la ville comme des « ponts » vers un état mental du « fantastique », vers un autre stade de conscience ? Nous serons enclins à penser que oui, dans l'optique où, suivant les écrits de Benjamin sur les passages, les galeries couvertes symbolisent une structure unique représentant à au niveau symbolique un artéfact de la modernité, symbole des avancées sociales et technologiques. C'est, chez Cortázar, dans un engouement semblable pour un lieu hautement symbolique, que pourront, pour le personnage s'engendrer des *états de passage*. Afin que le sujet puisse se projeter vers un « ailleurs », il doit pouvoir ressentir le plein de la ville, l'unité de sens qu'elle représente pour atteindre un stade de détachement de lui-même. Si dans le premier chapitre fût abordé le lien causal entre le jeu des fragments et la réécriture de soi, ce lien causé par l'errance dans la ville comme espace de l'énonciation auquel il faut donner une direction, un ordre afin de le raconter, il sera ici plus spécifiquement question du processus de « passage », cette façon qu'a la ville d'induire des fractures, ces moments spontanés de correspondance irrationnelle entre le soi pensé et le soi physique, par mimesis entre les lieux inconscient et la projection de ceux-ci sur des images de la ville. Dans le cas de *Rayuela*, l'espace de la ville était abordé comme un outil d'archivage gestionnel des temps, les vides ou « interstices » comme une manière de créer

du sens, alors que dans ce récit, ce même espace comme donnée conceptuelle variable devient plus relatif encore puisqu'il lie le personnage à l'Histoire, lui permet de voyager directement, par architecture interposée, entre les lieux signifiants de son histoire. La rue, si elle est le cœur de la déambulation et la scène idéale pour observer la ville, devient plus encore un lieu familier et transitoire quand il est question de passages couverts, là où l'extérieur et l'intérieur ne savent plus définir clairement leurs frontières. Arrive conjointement dans ce nouvel espace une nouvelle figure : celle du flâneur, celui même que décrivait Baudelaire, celui qui vit et se déplace dans une temporalité bien particulière. L'attitude du flâneur étant résolument à contre-courant, définitivement à la recherche de l'inattendu et du vrai, en quelque sorte. Certains concepts-clés tels que la « distraction » et la « dispersion » comme le relate Régine Robin⁵⁹ sauront nous éclairer quant à ce qui relie le rythme du flâneur au rythme de la rue qui l'initie.

Pour résumer brièvement, le premier contact avec les passages pour le protagoniste provient de l'adolescence, dans les galeries Güemes. Dans les galeries Vivienne (donc à Paris), il rencontrera Josiane (une prostituée – figure emblématique des passages –) et y retrouvera toute une panoplie de sensations et d'émotions reliées aux galeries de ses souvenirs. Il n'est pas, cependant, un homme des galeries; il appartient à un autre monde, celui de la Bourse, n'y est que de passage et pourtant, s'y sent chez lui, il s'y sent lui, lui qui pourtant possède un intérieur douillet, un ensemble de facteurs sociaux aisés. À l'extérieur, les gens luttent pour survivre, Josiane « [...] con el miedo al estrangulador rondando por París »⁶⁰ [20] ne s'y aventure qu'avec circonspection. Josiane voit dans les passages sa maison et une protection à sa vie liée à la rue puisqu'un « autre ciel » veille sur ses pas, le narrateur y voit une échappatoire, une rue ouverte sur le monde et fermée au ciel commun.

Le cas de *El otro cielo* est ainsi particulier puisqu'il renvoie à un passé indiscutablement lointain, traite d'une ville passée, de personnages disparus, ce qui tranche avec les autres écrits de cette étude. Pourtant, il est logique qu'au questionnement du promeneur se joigne celui qui poserait : qu'aurais-je été dans une autre époque ? Qui a traversé ces rues ? Qui suis-je ici et maintenant ? Le personnage de *El otro cielo* est

⁵⁹ Se référer à la page 43 et suivantes du livre *Capitales de la modernité ; Walter Benjamin et la ville*.

⁶⁰ CORTÁZAR, Julio, « El otro cielo », in *Todo los fuegos el fuego*, Madrid : Ediciones Alfaguara, 1966. p. 152.

relativement anonyme ; il est une figure emblématique du flâneur, de l'exilé (exilé potentiellement de son pays mais d'abord de son monde – celui de la Bourse –), du regard externe de celui qui découvre, qui se lie aux lieux et aux gens qui les fréquentent par association. Les passages, lieux et cause du récit deviennent les modulateurs du rythme, du tempo de la nouvelle, dictent et engendrent des sauts, des passages, à leur tour.

Les passages

L'espace se déploie ici d'une manière dialectique puisqu'il tangué entre deux lieux opposés : celui du quartier des galeries couvertes qui jouxtent la Bourse, lieu des mœurs populaires, d'une fraternité des passants et celui du dehors, de la ville régie par certains devoirs, un dehors de conventions sociales et de travail strict – dont le sérieux dirige et régit la population conventionnelle. L'importance de cette nouvelle dans le cadre de l'étude présente tient précisément à l'importance qu'elle accorde aux passages comme figures architecturales signifiantes d'une époque tout comme figures allégoriques de la transition. C'est ce qu'illustre la première phrase de la nouvelle : « Me ocurría a veces que todo se debaja andar, se ablandaba y cedía terreno, aceptando sin resistencia que se pudiera ir así de una cosa a otra »⁶¹. [21] Ces passages, qui sont dans l'œuvre de Cortázar multiples, peuvent tout aussi bien tenir d'un lieu réel comme le métro, les tramway, d'une action proprement dite, d'une marche simplement, ou d'un état d'esprit engendré par une impression, une image, afin de traverser, dans un état entre le conscient et l'inconscient, vers un autre lieu du soi. Le passage est ce qui permet de faire des liens et de restructurer autrement. C'est l'autre voie, le parallèle toujours constant entre le réel et le fantastique. Les passages, dans cette nouvelle, représenteront à la fois le passage comme physique dans l'architecture qui la compose, comme métaphore d'une traversée entre les états de conscience, et métaphysique comme ce qui permet de passer d'un lieu ici à un autre lieu « là-bas ». L'auteur explique lui-même: « J'ai toujours été obsédé par la notion des espaces clos qui deviennent des lieux de passage. C'est grâce à ces lieux de passages que l'on peut faire irruption dans le monde fantastique. Pour l'atteindre, il a souvent été nécessaire de disposer d'un pont, d'un métro,

⁶¹ CORTÁZAR, Julio, *El otro cielo*, op. cit. p.149.

d'un autobus [...]»⁶². Il faut également souligner le statut particulier qu'accorde Cortázar aux passages en tant que symboles transitoires, en tant que lieux de mutation d'un monde à un autre. Cette idée de la transition est un phénomène récurrent marquant l'influence réciproque entre le sujet et l'objet de sa fascination, chez l'auteur comme chez ses personnages. Que cet objet soit un livre, un lieu, une chose, ce qui est certain, c'est que si l'implication est assez grande, un passage se révélera entre le sujet et l'objet de sa fascination, ou l'objet suggéré par sa fascination.

Dans *Orientation des chats*, une courte nouvelle, un homme assiste, impuissant, au transfert de sa femme, ou plutôt de l'être non physique de sa femme, dans un tableau tout comme dans la nouvelle *Axolotl*, dans laquelle un homme, à force de regarder ces primitives créatures, traverse la vitre et devient l'un d'eux pour se regarder s'éloigner ensuite, lui, son enveloppe humaine. Un extrait de *Orientation des chats* :

Je sentis que d'une certaine façon, le triangle s'était cassé, lorsqu'Alana tourna le tête vers moi le triangle n'existait plus, elle était allée vers ce tableau mais n'en était pas revenue, elle était restée du côté du chat à regarder au delà de la fenêtre ce que personne d'autre qu'eux ne pouvait voir, ce que voyaient seulement Alana et Osiris chaque fois qu'il me regardaient en face⁶³.

Le personnage ne se contente pas d'imaginer ou de projeter des souvenirs imbriqués dans l'image ; il réintègre l'expérience à travers elle et se laisse prendre dans le tourbillon des fractures du temps. « L'agonisme des personnages de Cortázar est souvent d'être ailleurs pour ne plus être ici, d'être un autre pour ne plus être soi, d'être hier ou demain pour ne plus être aujourd'hui. Entre les deux termes de ces alternatives il y a toujours un passage, un pont, une rue, une galerie qui facilitent le transfert »⁶⁴. Plus encore qu'un transfert, c'est un lien qui se crée ; il ne cherche pas à s'évader de lui-même mais à ouvrir son champ de perception pour mieux se découvrir. Au travers des éléments, des liens se tissent, avec l'histoire, la ville, la société : le personnage se lie sans cesse. Il s'inscrit dans les lieux par passage, par mouvance, et ce faisant, il vit toujours l'instant en concordance avec d'autres éléments. Le personnage voit dans la ville des réfractions de lui-même

⁶² MONTALBETTI, Jean, « Cortázar et son double », p.80-84, *Magazine littéraire*, no. 203, Paris, janvier 1984. p. 84.

⁶³ CORTÁZAR Julio, « Orientation des chats », p.5-7, traduit de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon in *L'Arc* no.80, *op.cit.* p.7.

⁶⁴ ANDREU, JEAN, « Cortazar sens dessus dessous », p.49-60, *In Le fantastique argentin : Silvina Ocampo, Julio Cortázar*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, AMERICA : Cahiers du CRICCAL no. 17, 1997. p. 54.

constamment, parfois des fractions de lui-même qu'il ne connaissait même pas, « [...] d'où son besoin de créer des *passages*, des zones mystérieuses qui mènent directement de la Galerie Guêmes aux galeries de la rue Vivienne, des madriers qui débordent de la Seine permettent de traverser le Riachuelo »⁶⁵. Cependant, tout trope qu'il soit, le passage doit également être appréhendé en tant que construction réelle, cette rue couverte, qui traverse tout le récit et le différencie du monde extérieur. Les passages, qui forment un espace en soi restant clos et hermétique à la vie extérieure, sont à l'origine l'achèvement architectural de la découverte de nouveaux matériaux (le verre, l'acier) permettant de nouvelles formes de création de l'espace : espace ambivalent entre clos et ouvert, symbole de porosité et de transparence de la ville qu'on ne retrouve à ce moment que dans cette architecture. Ce pourquoi Cortázar installe sa nouvelle dans les années 1870 vient du fait que les galeries en appellent à « l'époque des galeries », parce que celles-ci, déjà, le font voyager dans leur époque, référence à l'Histoire, à l'objectivité de l'image. Sans vouloir se lancer dans l'implication benjaminienne de l'aura, Cortázar, visiblement, considérait le potentiel de passage des éléments de la ville à partir de leur charge auratique, donc unique et non-reproductible, le potentiel de manifestation de quelque lointain, aussi distendu soit-il, que portaient certains d'entre eux. Car pour qu'il y ait passage (au sens métaphysique du terme), il faut que soit porté dans l'image un plein, un plein universel, qui saura, au niveau individuel se rapporter aux autres couches du soi et ce, dans un moment révélateur.

En effet, comme l'explique Benjamin, ces passages changeront toute une manière d'explorer la rue, changeront la manière d'acheter et de vendre, de vivre l'espace public, et d'appréhender la fissure entre l'espace public et l'espace personnel. Il apparaît également que chez Benjamin, les passages sont non seulement un symbole de la modernité mais plus encore un symbole de la ville dans la dynamique particulière qu'elle porte en son sein. *The Arcades Project* est une collection de fragments de ce qui compose la vie des passages, de ce qui marque le lieu et le comportement auquel elle incite. Le passage, s'il marque un changement social et esthétique dans l'Histoire devient aussi le symbole de l'ouverture de la rue, de la rue comme commune et alternance indifférenciée du jour et de la nuit. Si les

⁶⁵ CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, Paris : Gallimard, collection Folio/essai, 1986. p. 22.

passages appellent au regard, à l'admiration traînante puisqu'exposition de marchandises, d'objets de convoitise, ils impliquent également un rapport à l'image de l'intérieur. Celui qui s'y promène, dès qu'il y met les pieds, est chez lui, aborde de l'intérieur les autres cellules qui l'interpellent. Le rapport à l'espace construit est inversé, et c'est ainsi que les passages couvent « a world in miniature », celui qui y pénètre ne fait pas que découvrir une rue ou regarder de l'extérieur une façade, il aborde la rue, déjà de l'intérieur, participe de sa vie intestinale. Le passage et son ciel de verre protègent ceux qui sont en dessous et les rapprochent, comme si les galeries possédaient plus encore que la rue, ce pouvoir d'unification. « Pudo ser coincidencia, pero haberla conocido allí, mientras llovía en el otro mundo, el del cielo alto y sin guirnaldas de la calle, me pareció un signo que iba más allá del encuentro trivial con cualquiera de las prostitutas del barrio »⁶⁶. [22] Josiane, la prostituée que fréquentera le personnage incarne encore une fois (comme la Maga le faisait dans *Rayuela*) l'autre qui potentialise la rencontre hasardeuse, qui symbolise la magie de la rue et qui initie aux mystères de la ville telle que le sujet ne pourrait jamais seul l'appréhender dans son ensemble.

Sur un terrain culturel nettement marqué par l'universalité, celui de l'Argentine cosmopolite, l'expérience du « passage » s'amplifie et révèle ce tropisme vers un « autre » qui cesse soudain d'être imaginé et idéalisé. [...] Les *passages* sont plus féconds que les idéalizations nostalgiques, parce qu'ils font communiquer des entités réelles et sauvent du repli sur soi et des fantasmes⁶⁷.

Les galeries protègent de l'autre ciel, de la ville, de la réalité en ce qu'elle est régie par le temps et le jour. Les galeries sont des limites, ce qui peut être rassurant, elles possèdent leur système propre ; fermé dans ses rues mais ouvert au ciel, à deux ciels. Les passages, s'ils sont pour Cortázar une voie vers un état du rêve éveillé, renvoient également au ciel de Buenos Aires, le ciel de l'enfance, et à l'au-delà que représente l'activité fantasmagorique régissant son système d'appréhension du monde. Les galeries sont ainsi un catalyseur de la création du rêve conscient dans lequel certains pourront chercher l'accomplissement d'une quête dans l'aura des lieux et d'autres dans les fantasmagories que suscitent cette abondance de matériel, de couleur, cette nouvelle forme de rêverie typique

⁶⁶ CORTÁZAR, Julio, *El otro cielo*, *op.cit.* p. 152.

⁶⁷ RAMA Angel, « Julio Cortazar, inventeur du futur », p.8-14, *In L'Arc*, no. 80, *op.cit.*, p. 9.

de la modernité telle que l'aborde Guy Debord et dont il sera question ultérieurement dans ce chapitre.

Marcher, cet acte fondamental

Ne pas trouver son chemin dans une ville, ça ne signifie pas grand-chose. Mais s'égarer dans une ville comme on s'égare dans une forêt demande toute une éducation. Il faut alors que les noms des rues parlent à celui qui s'égare le langage des rameaux secs qui craquent, et des petites rues au cœur de la ville doivent pour lui refléter les heures du jour aussi nettement qu'un vallon de montagne⁶⁸.

Marcher, l'acte et la revendication du flâneur, le propre de celui qui explore la ville. La marche est le langage que le déambulateur doit apprendre à apprivoiser et à utiliser pour accéder à une connaissance supérieure de la ville. Le flâneur marche en effet, mais à une vitesse définie par l'espace, les images ; il n'est pas assujéti au but mais soumis au processus. Il n'y pas de bon parcours de la ville ; la ville est bonne si on la parcourt. La marche, comme acte aléatoire, est d'autant plus déterminante qu'il ne relève pas simplement du libre-arbitre du personnage. Il se soumet à la rue pour la décrypter, il se pose comme néophyte devant elle, comme celui qui doit être initié.

L'image du labyrinthe montre que tout est toujours remis en jeu. La perception n'est pas figée, dirigée ; au contraire, elle entre en mouvement et se réorganise. Avec l'image du flâneur, Benjamin montre comment introduire du jeu dans la perception. Ce qui distingue le flâneur, c'est qu'il s'ouvre aux expériences vécues et que, par sa présence d'esprit aiguisée, il transforme l'errance en connaissance⁶⁹.

Le personnage de « l'autre ciel », comme beaucoup des personnages chez Cortázar, marche dans la ville et c'est dans cet acte, dans cette progression que le personnage s'ouvre au lecteur et à lui même au fur et à mesure qu'aux images défilantes se succèdent les images de « l'autre côté ». Le marcheur accueille et accumule dans son processus; il crée par sa procession, par son parcours, collection d'images. Quand de Certeau nous dit « La marche semble donc trouver une première définition comme espace d'énonciation »⁷⁰, il rejoint

⁶⁸ BENJAMIN, Walter, *Sens unique ; précédé de Enfance berlinoise* ; et suivi de *Paysages urbains*, collection lettres nouvelles, Paris : Maurice Nadeau, 1978. p. 29.

⁶⁹ WITTE, Bernd, sous la direction de, *Topographies du souvenir; « le livre des passages » de Walter Benjamin*, Presses Sorbonne nouvelle, 2007. p. 154.

⁷⁰ DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, 1 : Arts de faire, Paris : Gallimard, collection Folio/essais, 1990. p. 148.

Cortázar pour qui la marche représente la seule manière d’appréhender la ville pour qu’elle devienne relative à soi, acte par lequel le sujet apprendra à se dire à travers les images qu’il en reçoit. C’est que la marche est le premier acte de collection et de repérage de ce qui pourra ultérieurement devenir histoire, acte fondateur de création puisque marcher, c’est sortir, confronter, collectionner, s’imprégner de l’autre pour mieux reformuler ensuite.

« La promenade est à la ville ce que la caresse est au corps, ce que l’œil est à la page ou à la rue : un mode d’accès à une connaissance supérieure. [...] Une chorégraphie amoureuse permet de construire l’espace de la ville, de l’investir d’un sens plus intime, proche de l’expérience mystique »⁷¹. La marche est ainsi le premier contact du sujet avec l’espace, d’abord hermétique, mystérieux, pour devenir, dans le simple fait de le marcher, un peu sien, rempli de symboles et d’images que le marcheur intégrera ensuite. Notre protagoniste, tant qu’il saura marcher vers des lieux qui lui sont à découvrir dans les passages, se sentira bien, lui-même. Il se sauve d’une histoire sienne unitemporelle et unispatiale. Il ne veut pas être dans le quartier de la Bourse, du lundi au vendredi, de jour, pour se retrouver dans l’appartement cosu de sa mère sur la causeuse avec « café et anisette »; il arrivera à s’en évader tant qu’il marchera. En découvrant les galeries, il redécouvre un pan de la ville oublié, un lieu de tous les possibles et refuse que son récit, comme sa vie ne soit déjà écrit, fermé à la temporalité hasardeuse et changeante de la rue, des galeries. La reconfiguration romanesque et fantastique advient avec la désillusion, dès lors qu’il cesse de marcher, qu’il se replie dans son intérieur. La marche, le parcours, tient de quelque chose qui s’approche de la collection, de l’archive. Le marcheur collectionne les rencontres et monte le récit de ces fragments accumulés, de ces images porteuses de sens et d’histoire. La marche, en effet, si elle se veut exploratoire, sert d’abord à trouver des lieux qui interpellent, qui prennent du sens dans la lignée de la quête du sujet à trouver passages entre les villes qu’il porte. C’est ainsi que pour que son parcours devienne cohérent, il trouvera des passages, des voies pour relier les morceaux signifiants dans ce parcours. Parcours constitué d’Histoire, de récit personnel, le récit invite le lecteur à y apposer son regard. Le parcours propose des images qui porteront en elles-mêmes des galeries à explorer.

⁷¹ LOUBIER, Pierre, *Le poète au labyrinthe ; ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses : ENS éditions, collection Signes, 1998. p. 86.

Il ne s'agit pas seulement d'une image : l'image est lourdement chargée de quelque chose qui m'échappe. Autrement dit, c'est une image différente de toute autre. Je peux avoir imaginé quantité de choses, comme cela arrive dans des moments de distraction ; les images passent et disparaissent. Mais soudain, de temps en temps, il y en a une qui, en quelque sorte, retient mon attention un peu plus que les autres. Car elle porte en elle une incitation, une charge. Il y a un mystère, il y a quelque chose que je dois découvrir dans cette image. Et c'est ce qui va donner la nouvelle. Au fond, la nouvelle, c'est l'enquête, l'enquête qui mène à l'éclaircissement total de la situation⁷².

Le marcheur collectionneur agit sans savoir ce qu'il cherche ; il se soumet à la force de l'attraction de l'image, dans « [...] ese mundo diferente donde no había que pensar en Irma y se podía vivir sin horarios fijos, al azar de los encuentros y de la suerte »⁷³. [23] Ce faisant, il attend que l'image se donne à lui pour la décrypter, pour la soumettre aux autres images déjà accumulées afin de tenter d'en dégager un sens nouveau. Le marcheur collectionneur est un poète et un monteur de l'image. L'image s'inscrit en lui dès qu'il s'ouvre à son aura. La déambulation est, pour celui qui la pratique, un art de savoir s'inscrire dans les choses.

Le flâneur, figure du passage

Il pouvait endosser bien des identités. Il pouvait se faire rebelle, asocial, marcher à contre-courant ; il était insituable. Il se tenait sur le seuil de la rue, dans les passages qui étaient son monde, sur le seuil de la société reconnue et de la bohème, sur le seuil de deux époques, de deux cultures : celle du monde du symbole où les choses pouvaient correspondre à leur nom et celle de l'allégorie, dans un monde de ruines. Le flâneur était dans la foule, et tout à la fois, séparé d'elle. Il la coudoyait, mais sans illusion⁷⁴.

Le flâneur, figure oscillante entre les époques, sujet à l'affut du changement dans la ville à laquelle il participe, si imperceptible soit-il, reste toujours extérieur à son monde. Dans cette lignée, le personnage de *El otro cielo* est un flâneur parfait en ce qu'il ne correspond jamais au monde dans lequel il se trouve. Il porte un regard détaché sur ce qui se présente à lui, et, en ce qu'il ne perçoit pas ce qui l'entoure comme acquis dans son système de perception, il collectionne des images signifiantes de ce lieu afin de les

⁷² CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, op.cit., p. 53.

⁷³ CORTÁZAR, Julio, *El otro cielo*, op.cit., p.159.

⁷⁴ ROBIN Régine « L'écriture flâneuse », p.37-64, in SIMAY, Philippe (sous la direction de), *Capitales de la modernité; Walter Benjamin et la ville*, Paris : Éditions de l'éclat, collection philosophie imaginaire, 2005. p.43.

questionner, de les lier. Si l'on a déterminé que le flâneur accède par la marche à la collection, comment définir la portée de cette collection? La collection ne saurait être définie en ce qu'elle est toujours un mouvement, une façon de se mettre en retrait et d'être plus en mesure de s'ouvrir à l'intelligibilité de la rue. La collection est l'activité qui lie le flâneur à l'auteur en s'alimentant, l'un et l'autre, d'images réactualisées dans leurs parcours spécifiques. L'un et l'autre sont des collectionneurs qui, chacun, permettent de faire surgir un sens aux fragments accumulés, ils répondent d'un même désir de montage⁷⁵. Le flâneur est un poète de la ville puisqu'il est celui qui sait voir la double portée des images et des lieux. Il sait mettre en rapport l'image présente et celle que passage qu'elle sous-tend, appelle. Comme chez Proust, l'image actuelle renvoie à d'autres images et d'autres perceptions qui lui sont liées, dans son histoire personnelle, dans une perspective d'époque ou par rapport à une fantasmagorie revécue empiriquement. Chez notre protagoniste, la madeleine évocatrice a son correspondant dans les images des galeries faisant miroiter chez le personnage adolescent la clé du secret de ce qui se cachait derrière les murs :

Recuerdo sobre todo olores y sonidos, algo como una exectativa y una ansiedad, el kiosco donde se podían comprar revistas con mujeres desnudas y anuncios de falsas manicuras, y ya entonces era sensible a ese falso cielo de estucos y claraboyas sucias, a esa noche artificial que ignoraba la estupidez del día y del sol ahí afuera »⁷⁶. [24]

Ce poète, qu'endosse le flâneur dans son regard externe, sait voir la rue d'un autre œil et décrypter les signes qu'elle dégage puisqu'il n'y est pas soumis. Le flâneur, si on peut le comparer à un chiffonnier moderne, comme ce dernier, ramasse dans la rue ce qu'il lui faut pour vivre. Seulement ce ne sont plus des vêtements ou de la nourriture qu'il collectionne mais bien des images, des paroles, de quoi alimenter sa quête d'une ouverture à l'imaginaire, des éléments permettant de faire le pont entre le monde acquis jusque lors et la lumière nouvelle portée par ces nouvelles images. Le flâneur contre les usages des rues pour s'approprier un temps de la déambulation : il ne veut ni acheter ni rien acquérir de ce que les espaces publics ont d'utilité à lui offrir ; il veut trouver l'expérience qui n'est que dans cet espace-temps de la déambulation afin de le collectionner. Ce que fera Cortázar est

⁷⁵ Voir à ce sujet la page 54 de *Topographies du souvenir*; « le livre des passages » de Walter Benjamin, *op.cit.*

⁷⁶ CORTÁZAR, Julio, *El otro cielo*, *op. cit.*, p.150.

exactement cela : il ira s'abreuver de la rue pour ensuite la restituer au langage et lui donner un ordre dans l'écrit, tenter de prendre des images ce qu'elles suscitent de connections,

On sait que les littérateurs vivent dans la grande ville une double expérience. Comme le démontre Benjamin dans son deuxième essai sur Baudelaire, il s'agit d'une part de déplorer la perte de l'aura, mais d'autre part un tel appauvrissement ouvre de nouvelles possibilités : le poète de Baudelaire perd son auréole dans la rue, mais y gagne le droit de s'installer au bordel. Il ne s'agit pas seulement de prendre cela à la lettre, cela désigne plutôt la façon dont le quotidien migre vers le domaine de la poésie⁷⁷.

Le personnage de *El otro cielo* vit en quelque sorte cette « double expérience » car s'il perd de sa « dignité » en allant se perdre dans les dédales du passage; il gagne en flânerie de passer de Paris à Buenos Aires, de réussir à joindre ces deux lieux de son être, d'atteindre une unité temporelle qui fait se correspondre le Buenos Aires de son adolescence au Paris de l'âge adulte. « Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi »⁷⁸. Se sentir partout chez soi et pourtant ne provenir de nulle part. Le flâneur est la figure typique de la ville et pourtant se détache du promeneur ordinaire en ce que son but n'est pas concret. Déjà pour flâner, au sens actif du terme, il faut du multiple, il faut assez de « plein » pour remplir les pérégrinations du marcheur et l'ouverture nécessaire pour s'ouvrir à ce « plein », tenter de se rendre disponible et projetable (comme nous l'avons mentionné plus haut, les personnages chez Cortázar ont cette tendance à basculer dans « l'envers », « l'autre côté »). Le flânage pourrait se définir comme l'abolissement de la volonté, pourrait-on penser, mais chez Cortázar ce serait plutôt l'accomplissement d'une volonté profonde de se projeter ailleurs, en trouvant dans les « pleins » de la ville des failles distanciant le sujet de sa présence dans le moment vécu et permettant la remise en question de son identité dans le lieu. Et dans ce sens, afin de réussir cette projection, il faut savoir atteindre un état de détachement de soi qui, chez Cortázar semble se trouver ou seulement, ou primordialement dans l'acte de flânage. « Les états de distraction (ce qu'on appelle

⁷⁷ BOCK, Wolfgang, « De plain-pied avec le temps » In SIMAY, *Capitales de la modernité; Walter Benjamin et la ville, op.cit.*, p.174.

⁷⁸ BEAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, « la pléiade », 1961, p.1160.

distracted) sont pour moi des *états de passage* et favorisent ce genre d'expérience. Quand je suis profondément distrait, c'est alors qu'un moment donné je m'échappe. »⁷⁹. Ces *états de passages*, spécifiques à cette volonté de se projeter dans un Autre, sont les procédés par lesquels l'étranger se retrouve ailleurs chez lui et chez lui ailleurs, reliant entre elles les différentes temporalités qui constituent le soi. « Flâner c'est se sentir étranger dans sa ville »⁸⁰; c'est se mettre intentionnellement dans une situation de risque par rapport à notre ordre établi.

Dans *El otro cielo*, comme dans tous les récits auxquels cette étude s'intéresse, la ligne narrative se dessine entre Buenos Aires, ville géométrique, et Paris, ville labyrinthique. L'une et l'autre étant des villes portant un potentiel de flânage, elles sont également doublement un miroir l'une de l'autre. Déjà, parce qu'elles forment un miroir de la vie de l'auteur et de celle du personnage entre les galeries qu'elles couvent et parce qu'elles partagent au cœur de leur dédales des atmosphères cachées de la ville à ciel ouvert. Buenos Aires, comme la ville la plus « européenne » d'Amérique du Sud, fait écho à Paris, capitale de l'Europe. Cette redondance du symbole du miroir et du double, mainte fois discutée dans les études sur Cortázar, demeure le cœur de la dynamique qui se crée entre l'auteur qui récolte les impressions de ville et les personnages qui vivent ces lieux et recherchent un sens à donner à toute cette collection. Et c'est ainsi que les personnages de Cortázar, dans ses romans prendront de l'habitude du flâneur, celui qui change au gré de ses pérégrinations, qui ne va jamais dans le sens d'une ligne, celui dont on ne sait jamais s'il est, dans l'espace, dans le monde du réel ou dans celui de l'imaginaire, dans sa vie de personnage ou en tant qu'alter ego de l'auteur qui projette des bribes d'existences dans un récit autre. Comment comprendre cette idée de Rebecca Solnit : « Le problème, avec le flâneur, est qu'il n'existe pas, ou seulement en tant que type humain, idéal, personnage littéraire »⁸¹ ? En effet, si tous peuvent endosser le statut du flâneur, peu savent réellement revendiquer leur attache intrinsèque, viscérale à la ville, celle même qui sait fournir des passages vers soi. C'est que le personnage de *El otro cielo* est, ainsi, un leurre dans chaque espace, un fantôme des lieux; il n'est à aucun endroit pour lui-même malgré qu'il y appartienne puisque son histoire s'y inscrit. Problématique de l'exilé, de celui qui remet son

⁷⁹ CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, op.cit. p.85.

⁸⁰ SIMAY, Philippe, *Capitales de la modernité; Walter Benjamin et la ville*, op.cit., p.56.

⁸¹ SOLNIT, Rebecca, *L'art de marcher*, essai traduit de l'américain par Oristelles Bonis, Arles : Babel/Actes Sud, 2002. p.263.

identité profonde en cause, le personnage vit en flâneur sans en être un : il a deux identités mais pas une unité de soi, il n'en acquiert une que dans son expérience de flânage dans la mesure où elle débouche sur l'écriture, la mise en récit.

Et comment expliquer le fantôme de Lautréamont – cet auteur Urugayen mort à Paris à 24 ans – , celui qu'incarne le sud-américain dans la nouvelle, rôdant dans les mêmes pas que ceux du personnage? Est-ce le littéraire des passages, est-ce que Lautréamont est en lui-même un passage ? Seul personnage référant à une personne historique de la nouvelle, il crée encore une coupure avec la difficile continuité que l'on pouvait accorder au récit et sa place au sein de celle-ci en est d'autant plus questionnante. Il n'est pas fortuit que le flâneur du récit croise Lautréamont puisque ce dernier, si l'on ne considère pas les minces décennies les séparant, aurait pu croiser les pas de l'auteur. L'auteur voit dans les passages (ceux de Cortázar à Paris-Lautréamont étant décédé en 1870) un lien entre son histoire particulière et tant d'autres similaires qui l'ont précédée, un espace ayant poussé un autre exilé à écrire, une façon de voir la ville comme unificatrice des temps qui l'ont traversé et des villes qu'elle miroite. Ce personnage, mystérieux, plus que Laurent encore, permet le lien entre l'Histoire, la mise en récit et une manière, pour l'auteur, de créer de l'unité dans le récit qu'il se forge.

J'ai beaucoup relu le Compte [de Lautréamont] dernièrement, et je finis toujours par prendre le métro et rôder dans son quartier. J'ai localisé la maison où il est mort (il y a un restaurant), mais les *Chants* ont été écrits dans une autre maison aujourd'hui détruite. J'écrirai peut-être un long récit qui aura lieu dans ce quartier. J'en ai envie mais je voudrais éviter toute contagion facile ; en tout cas que la présence de Lautréamont se sente par contraste, par sa grande omission. Et ce n'est pas facile⁸².

Ce que semble exprimer Cortázar dans cette lettre touche à l'idée que du lieu émane une force d'histoire, une trace si forte que le créateur ne pourra l'éviter dans l'œuvre qu'il mettra en contexte en ce lieu. Il reprend de l'œuvre qui y a été créée pour la continuer, pour participer, temporellement, à la force créatrice qui émane, pour reprendre de ce qui a déjà été fait pour le pousser plus loin, pour que l'idée se transmue comme le fait la ville, elle qui, en constante réécriture, change sans pour autant y délaissier de son âme, de sa trace générationnelle. Cette perspective de la reprise de l'information est ce que Guy Debord travaillera sous l'idée de plagiat, ce que l'on trouve dans le travail de Cortázar en des

⁸² « Lettre à Francisco Porrúa » du 5 janvier 1964, Cartas 2, p.668 (traduite par Sylvie Protin) In CORTÁZAR, Julio, *Nouvelles, histoires et autres contes*, traductions de Laure Guille-Bataillon [et al.], édition établie par Sylvie Protin, collection Quarto, Paris : Gallimard, 1988. p.548.

termes de « contagion » ou d'« impression ». Cette notion de plagiat touche à la tentative d'inscription temporelle de l'auteur en ce qu'il traite l'idée comme apport du passé auquel il doit rajouter sa trace mais en y laissant toujours l'ouverture aux immersions que d'autres pourront y faire. L'idée participe ainsi toujours à une mouvance temporelle indescriptible inscrite dans des apports multiples et souvent non chronologiques. Le plagiat touche au fait de réinscrire temporellement l'idée dans une nouvelle imagerie mentale, dans de nouveaux lieux tels qu'ils ont évolué, qui saura susciter de nouvelles avenues, de nouveaux fragments à y joindre. « Les idées s'améliorent. Le sens des mots y participe. Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase de l'auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste »⁸³. Cortázar, en situant son récit en ces temps antérieurs, touche à sa propre histoire, répétée en des époques qu'il ne pourra jamais atteindre, en ce qui devait provoquer chez lui d'infinis retours vers les passages, les lieux créateurs lui permettant d'accumuler toutes ces couches d'histoires appelant son propre passé en des images similaires ou en ayant soulevé, chez d'autres, des pulsions créatrices qui contribuèrent à son archive mentale. En y incluant ce sud-américain, il met en récit le relais, fantasmatique, de Lautréamont à lui, écrivain, lui léguant une histoire et des lieux à raconter, à recommencer. Lautréamont, figure du retour, de la répétition, est ce qui justifie le passage, la bifurcation entre le récit et la reprise de fait historique. Désir de totalité et d'infinies possibilités, la ville devient le terrain de l'utopie. Le flâneur agit en personnage multiple, endossant à la fois le rôle du poète, de l'enquêteur, du rêveur. « The flâneur is driven by an aesthetic fascination that gather the signs of the city into the fabric of his text, while the detective is driven by the logistic challenge of gathering these same signs to uncover the meaning of his story »⁸⁴. La force de la ville sur l'auteur ou sur le personnage est immense et multiple puisqu'elle l'appelle à la décoder, à la transmuier en texte et en pulsion créatrice, à reprendre l'information qu'elle porte en ses murs pour qu'il la copie en y inscrivant sa trace et à y comprendre le pan de sa personne qui n'appartiendra jamais adéquatement à ce lieu précis. Le personnage de *El otro cielo*, cherche à se rassembler dans l'espace, à joindre ses temporalités multiples, ses différentes personnalités apposées éparses

⁸³ DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris : Gallimard, collection folio, 1992. p.198.

⁸⁴ GLEBER, Anke, *The art of taking a walk : Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, Princeton: Princeton University Press, 1999. p.57.

dans les lieux. Il cherche les signes du temps et les traverse, il les joint à un récit afin de les rassembler.

Peut-on aller jusqu'à signaler, dans l'écriture de Cortázar, un art de la transition qui serait un équivalent stylistique de cette volonté de transmission et de mouvement? Une lecture chronologique de ses œuvres révèle que cet art naît de la nécessité de relier, dans le temps et dans l'espace, des points perçus comme des foyers communicants. Le passage de l'un à l'autre répond à une force d'attraction qui émane d'eux et ne parvient jamais à vaincre définitivement la force opposée de répulsion, d'où un glissement constant dans les deux sens⁸⁵.

Qu'en est-il alors du récit, de la ville, lorsque les rues deviennent le point de départ de la compréhension, lorsque l'apogée narrative se situe non plus dans l'action à proprement parler mais dans les passages, dans une temporalité imputable au rythme du flâneur? *El otro cielo* est un exemple du glissement temporel induit par le fragment comme il est le cas dans le projet de Benjamin réuni dans *The Arcades project* qui nous proposent, dans deux styles différents, le type d'écriture qu'une démarche de flâneur-collectionneur peut engendrer et qui exemplifient la continuité de sens qui peut subsister dans ces fragments, dans l'évacuation d'une continuité temporelle. Si l'écriture de *The Arcades Project* est totalement décousue, entre les citations et les commentaires fragmentaires et pourtant exemplaire d'une multiplicité de faits reliés aux passages, liée par des circonvolutions, *El otro cielo* présentera, pour sa part, des impressions de ces lieux sur le personnage, des petits morceaux de lieux qui le font voyager temps et images entre lui-même et un passé qu'il ne sait saisir. Il semblerait que chez certains auteurs contemporains ayant voyagé dans les villes, la linéarité dans ces récits de ville, ces regroupements de fragments doivent être pensés selon une structure qui rendrait compte des liens multiples et entrecroisés qu'ils entretiennent, la continuité autrement que dans la perspective d'une addition causale. À propos du projet de Benjamin sur les galeries, l'avant-propos du traducteur de l'édition de 1999 chez Harvard University Press, nous indique que cette idée de l'écriture par le fragment (quoique nul ne pourrait savoir dans le cas de ce livre précis quelle forme eut pu prendre l'œuvre finie) s'impose contre une idée téléologique du récit pour privilégier une temporalité induite par la constellation des idées contemporaines entre elles et par la reprise incessante de l'information grappillée par l'auteur qui trouve une continuité dans la prédominance du sujet et dans les liens qu'en fait l'auteur, laissant place

⁸⁵ RAMA, Angel, « Julio Cortázar, inventeur du futur », *op.cit*, *L'Arc* no.80. p.12.

à ceux que le lecteur y apposera, et non dans une situation purement historiographique. L'auteur est ainsi maître de ses passages mais permet au lecteur d'y voir d'infinies possibilités;

the transcendence of the conventional book form would go together, in this case, with the blasting apart of pragmatic historicism – grounded, as this always is, on the premise of a continuous and homogeneous temporality. Citation and commentary might then be perceived as intersecting at a thousand different angles, setting up vibrations across the epochs of recent history, so as to effect « the cracking open of natural teleology »⁸⁶.

The Arcades Project est, selon la forme sous laquelle il est présenté, un projet non terminé et pourtant cette ébauche pourtant non volontaire dessert bien le propos de flânerie qu'elle incarne; « there is no question of a realized work »⁸⁷. Chez Cortázar ainsi, si chaque nouvelle est en soi complète, elle fait toujours partie d'un travail qui n'est pas terminé. En effet, nous ne savons pas quel était le dessein que réservait Benjamin à ces fragments, mais pouvons rester certains d'une chose, c'est que ceux-ci évoquent pour le lecteur quelque chose de suggestif, de réflexif au même titre que la nouvelle de Cortázar, elle, appelle à faire des liens, à comprendre les différentes envolées temporelles tout en gardant un détachement et une distance aussi révélatrice que tout lien direct entre les éléments. Et il en va de même manière pour *El otro cielo*. Cette œuvre en est définitivement une complète et close dans son système, elle appelle au dehors de l'œuvre, elle incite le lecteur à dépasser une idée de cohérence narrative pour atteindre la mélancolie de son personnage, pour comprendre les couches de sens contenues dans les diverses couches d'Histoire imbriquées. Entre fantastique et fantasmagorique, une mince frontière sépare des mondes qui font appel à l'inconscient, au vécu comme collection et à la structure comme archive.

L'extérieur/intérieur, onirisme et surréalisme ?

L'image originelle de l'habitat est celle de la matrice ou de la boîte. Donc ce qui permet exactement de lire la figure de celui qui y habite. Si l'on veut bien se souvenir qu'habitent non seulement des hommes et des animaux, mais aussi des esprits, et surtout des images, alors se

⁸⁶ « Translator's Foreword », In BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Boston: Harvard University Press, 1999. p. xi.

⁸⁷ *Ibid.*

donne clairement à voir ce qui préoccupe le flâneur et ce qu'il cherche. En fait ce sont les images, où qu'elles habitent. Le flâneur est le prêtre du *genius loci*⁸⁸.

Le tiraillement que vit ici le personnage de la nouvelle concerne la non-adéquation de l'être avec le lieu dans lequel il se trouve. Plus explicitement, si le personnage se fond assez bien dans les deux lieux qui le concernent, soit la Bourse et les passages, il se sent pourtant toujours en décalage par rapport aux gens qui cogitent en ces lieux. Ces lieux pourtant, par l'extériorité qu'ils représentent face au personnage lui permettront d'aller explorer sa vie intérieure. « The flaneur's particular relation to both the exterior world and his interior reflections works to define him as an individual and solitary outsider amidst the crowd »⁸⁹. Le flâneur fait toujours partie des lieux et en est séparé par sa distanciation ressentie à la fois. Les rapports de complémentarité, les différenciations souvent ténues que ces compléments comportent donneront souvent les indices de ce qui induira le passage: dualité entre la rue et les intérieurs auxquels elle fait accéder, dualité entre le ciel et l'autre ciel et celle qui sépare le conscient du sujet et sa vie fantasmagorique. Le flâneur s'inscrit, lit les passages dans un hic et nunc de la perception, de l'intérieur pour en voir les limites, les frontières qui seront à transgresser pour atteindre un espace unitaire. Il s'inscrit, corps, dans la ville qui lui renverra un reflet, qui lui retransmettra ce rapport de lui au monde, un lui extérieur, toujours dans l'inconsistance du temps. Pour s'affranchir de ces limites, il devra atteindre la ville parallèle, la ville image sans plus de barèmes temporels ou de continuité spatiales, seulement fragments et impressions, dans ce qui, en mot, serait le rêve mais de ce type de rêve auquel le sujet accède sans l'éveil. « Certes dans le rêve le sujet est-il bien souvent affranchi des contraintes spatio-temporelles, mais ici l'ancrage topologique joue sur l'indécision même, sur la possible communication entre réel (trottoir, Paris, rue) et imaginaire ou onirique (rue déserte, ciel) »⁹⁰. La ville, telle qu'elle apparaît dans les écrits de Cortázar, est autant de passages glissant entre les lieux privés et publics que des passages entre les lieux du moi social et du moi onirique/moi-privé. Ce que nous appellerons le « rêve éveillé » concernera ce qui, défini plus tôt par « états de passage » concerne l'état dans lequel se trouve le sujet lorsque, s'échappant des lieux réels dans

⁸⁸ Bock, Wolfgang, « Die Wiederkehr des flâneurs », In SIMAY, Philippe (sous la direction de), *Capitales de la modernité; Walter Benjamin et la ville*, op.cit., p.196.

⁸⁹ GLEBER, Anke, *The art of taking a walk : Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, Princeton: Princeton University Press, 1999. p.59.

⁹⁰ LOUBIER, Pierre, *Le poète au labyrinthe ; ville, errance, écriture*, op. cit., p.87.

lesquels il se trouve, réussit à atteindre, éveillé, un espace-temps dans lequel les souvenirs se déploieront et dans lequel les expériences et les villes de son passé seront unifiées. Le processus premier de jonction du sujet avec l'espace sera ainsi celui de capter des moments-clés qui, s'ils ne sont pas compris dans toute leur ampleur au moment de l'expérience, sauront s'organiser et se réinitialiser dans le rêve éveillé. Loin d'être génératrice de malaise ou de perte du sujet dans le multiple, la ville devient le vecteur qui permet au sujet d'explorer les strates qui constituent son imaginaire et plus encore, son histoire dans le temps. La ville préfigure toutes les villes qui ont marqué le sujet et relie un réel empirique à un état lunatique révélateur. Les déplacements du corps dans la ville aident à projeter le sujet dans ses lieux reculés de l'inconscient d'un moi-tissé de temps et projeté dans l'espace. Le marcheur se crée et se réécrit au gré de ses pérégrinations mais surtout accumule des expériences qui lui permettent de rejoindre son passé, révélé par les rapports sémantiques que son moi profond établit dans les images. Le sujet et son monde oscillant, de toute part et de toute référence dans « l'autre ciel » soulève dans ses nombreux questionnements surtout la question du « chez-soi » et du lieu dans lequel se projette le sujet ; « [...] ese barrio ha sido mío desde siempre, desde mucho antes de sospecharlo ya era mío »⁹¹. [25] Le sujet en exil qui arrive à comprendre la ville comme sienne par sa compréhension des signes qui la régissent devient à risque d'atteindre des états de passage, son être étant divisé entre deux chez lui entre lesquels il se projettera toujours. « For if flânerie can transform Paris into one great interior – a house whose rooms are the quartiers, no less clearly demarcated by thresholds than are real rooms – then, on the other hand, the city can appear to someone walking through it to be without thresholds : a landscape in the ground »⁹². Que Cortázar appelle à un « un Paris magique, mystérieux, mythique » ou à des bribes de souvenirs de Buenos Aires, ce qui l'intéresse réellement est de permettre ces mécanismes qui vont chercher à abolir tout seuil, les images enfouies dans l'espace le plus difficile d'atteinte, un espace qui, s'apparentant à l'expérience du rêve, requiert une soumission complète au pouvoir de la marche.

Les lieux sont des histoires fragmentaires et repliées, des passés volés à la lisibilité par autrui, des temps empilés qui peuvent se déplier mais qui sont là plutôt comme des récits en attente et restent à l'état de rébus, enfin des symbolisations enkystées dans la douleur ou le plaisir du

⁹¹ CORTÁZAR, Julio, *El otro cielo*, op. cit., p.151.

⁹² BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, op.cit., p.442.

corps. « Je m'aime bien ici » : c'est une pratique de l'espace que ce bien-être en retrait sur le langage où il se trace, un instant, comme un éclat ⁹³.

L'auteur reste ainsi convaincu, et selon les témoignages que l'on a de son vivant jusqu'à l'aube de sa mort, que la ville était un tissu de temps qui ne demandait qu'à être révélé au grand jour (ou à la grande nuit). De même, chez Benjamin, la ville est révélatrice et privilégie le rapport à l'onirique : « tout autre chose qu'un pur projet, la ville pour Benjamin est un dehors tel qu'il transcrit l'inconnu le plus intime tapi au fond de nous. Autant que lecteur, Benjamin était un marcheur jamais rassasié »⁹⁴. Les villes, en l'occurrence Paris et Buenos Aires, se révèlent l'une l'autre puisque leur intérieur en appelle toujours à un extérieur rêvé. La césure entre l'intérieur et l'extérieur touche à celle qui régit les rapports de l'individu à son passé comme si le fait de traverser des lieux si remplis d'histoire permettait de se projeter à son tour dans la sienne, lui faisait réaliser toute la tension entre les lieux et leur histoire, avec toute la part cachée qu'ils comportent. Cette tension entre les lieux et leur histoire, qu'il vit dans une tension entre l'état de l'éveil et le rêve, est plus encore exacerbée dans les passages, ces lieux entre le jour et la nuit, entre l'exposition des marchandises et des secrets gardés entre les murs. « C'est là une des dimensions majeures de la quête labyrinthique : parce que le labyrinthe urbain n'est que la projection des labyrinthes de la mémoire, la marche se présente comme plongée vers les strates enfouies du passé, une descente dans l'épaisseur du temps et de l'espace, vers l'unité perdue du moi, cet âge d'or dont certains lieux et certains personnages fantomatiques sont les « signatures » »⁹⁵. Le narrateur se trouve ici pris dans un labyrinthe entre le chez lui de sa mère et le chez lui des passages, entre lesquels il devra se dépêtrer, trouver sa voie et réussir à ramener un peu de chacun partout où il va.

Streets are the dwelling place of the collective. The collective is an eternally unquiet, eternally agitated being that – in the space between the building fronts – experiences, learns, understands, and invents as much as individuals do within the privacy of their own four walls. [...] More than anywhere else, the street reveals itself in the arcade as the furnished and familiar interior of the masses ⁹⁶.

⁹³ DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, 1 : Arts de faire, Paris : Gallimard, collection Folio/essais, 1990. p.163.

⁹⁴ PETITDEMANGE, Guy, « Avant le monumental, les passages : Walter Benjamin », *In Citoyenneté et urbanité*, Paris : éditions Esprit, série société, 1991, 175 pages.p.86.

⁹⁵ LOUBIER, Pierre, *Le poète au labyrinthe ; ville, errance, écriture*, *op.cit.*, p.46.

⁹⁶ BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, *op.cit.*, p.423.

Les passages jouent ce double rôle d'intérieur et d'extérieur à la fois, tantôt « ciel de stuc » qui protège, tantôt rue qui comporte ses malfrats et ses dangers. Le personnage se délecte de cette ambivalence lui permettant de protéger Josiane et de se créer une panoplie d'histoires bien dans les cafés. C'est dans cet espace-temps mi-conte de fées, mi-roman policier, en tout cas certes totalement titillant l'imaginaire, que se concentrera le récit, le récit des « passages », puisque, suite à l'exécution de Laurent et de la mort du sud-américain, il constatera que « la guirlande était finie de tresser ». Sans cette ambivalence entre danger et sécurité, entre souvenir et présent, la magie du « fantastique » ne saura plus s'opérer et sans elle, il ne pourra plus tomber sur Josiane à l'impromptu, sentir dans le noir du café les arômes puissants d'une ville perdue. Malgré que cette nouvelle ne soit pas, comme il sera le cas dans *62- modelo para armar*, une oscillation entre la ville et la Ville, toute la dynamique de la nouvelle se crée sur des dichotomies : lieux passants – la rue, la taverne, la Bourse ; lieux privés – le salon, la mansarde. Seulement l'espace qui soit le plus significatif se trouve au-delà des murs et même de ce faux ciel, l'espace réellement signifiant se trouve de « l'autre côté », là où mènent les failles des passages. L'utopie est plus grande que la ville rêvée, c'est la ville qui relie, englobe, celle qui joint plus que les passés mais leur donne une cohérence narrative, y insère des éléments du réel et de l'imaginaire.

Les lieux qu'il apprend à apprivoiser, de la Bourse aux galeries, des galeries à la chambre de Josiane, passent d'un statut de lieu commun à un lieu de sa propre histoire, ils deviennent les potentiels passages vers toutes les chambres ou galeries de l'imaginaire auxquelles elles appellent. La chambre, celle de Josiane, qui est un haut lieu de questionnement de son enfance, cette petite chambre dérobée au regard en rien différente de celle des autres filles qui sillonnent les intersections, devient un de ces lieux de passage, il acquiert un autre caractère au fur et à mesure que le personnage y déroule plus de son histoire. « [...] cada mañana, cada estampa, cada adorno fueron instalándose en mi memoria y ayudándome a vivir cuando era el tiempo de volver a mi cuarto o de conversar con mi madre o con Irma » [...] »⁹⁷. [26] Chaque lieu devient un passage potentiel pour un autre lieu dès qu'il est sien, qu'il acquiert une connotation personnelle. Le contact avec

⁹⁷ CORTÁZAR, Julio, *El otro cielo*, op. cit., p.154.

l'autre lui permet de mieux se retrouver, le multiple le fait revenir à soi, la distanciation critique fait comprendre.

Si l'on suit la réflexion de la ville telle qu'elle est perçue dans l'instant de son intelligibilité, on peut de suite affirmer que la ville, loin de « coïncider » avec elle-même, est toujours un reflet d'une autre ville et ultimement de la Ville (telle qu'il en sera question dans le prochain chapitre). La ville n'est pas appréhendée comme intelligible dès le départ puisqu'elle doit permettre de se perdre mais le devient dès lors qu'elle se révèle renvoi à une autre ville, à une autre temporalité ou à une autre couche du réel. L'auteur écrit pour capter en mots des « images-temps » (ce terme étant pris en dehors de le sens que lui porte Gilles Deleuze). Ces mêmes « images-temps », réorganisées en autant de circonvolutions, de constellations, de récits, seront non pas le miroir d'une époque mais bien plus spécifiquement d'un « être-dans-la-ville » de l'auteur, unique, subjectif. « L'image du passé qui surgit dans l'instant de la connaissabilité est, dans sa définition la plus large, une image souvenir [...]. Ce qu'il nomme image-souvenir se caractérise par le fait que le temps passé et présent s'y rencontrent en une constellation qui, à cause de sa structure monadologique, s'apparente selon Benjamin à une image »⁹⁸. Le miroir, la photographie (comme acte mécanique ou comme figure de la collection d'image au temps spécifique) sont des tropes récurrents dans l'écriture de Cortázar comme dans celle de Benjamin, renvoyant à une autre forme de circonscription du moment, d'inscription dont la matière première est l'image et comme moyen de saisir une époque, de figer dans le temps du temps, de l'espace, qui sera vue non plus généralement dans son ensemble mais par rapport aux autres images qui lui seront liées. On retrouve dans l'écriture de Cortázar, une infinité de ce que Witte, dans *Topographies du souvenir; « le livre des passages » de Walter Benjamin*, voit comme des « analogies avec l'image photographique : instantanéité/ souvenir/ image du passé/ image-souvenir »⁹⁹. Le flâneur est comme un photographe qui capte des images. Ces images valent non par le moment qu'elles captent mais bien par leur pouvoir d'évocation dans la collection du flâneur et par ce qu'elles porteront de vie comme traces du passé pour celui qui, dans l'après-flanâge, cherchera encore à travailler son récit.

⁹⁸ WITTE, Bernd, sous la direction de, *Topographies du souvenir; « le livre des passages » de Walter Benjamin*, Presses Sorbonne nouvelle, 2007, p.143.

⁹⁹ Idem, p.144.

Todavía hoy me cuesta cruzar el Pasaje Güemes sin entermecerme irónicamente con el recuerdo de la adolescencia al borde de la caída; la antigua fascinación perdura siempre, y por eso me gustaba echar a andar sin rumbo fijo, sabiendo que en cualquier momento entraría en la zona de las galerías cubiertas, donde cualquier sórdida botica polvorienta me atraía más que los escaparates tendidos a la insolencia de las calles abiertas. La Galerie Vivienne, por ejemplo, o el Passage des Panoramas con sus ramificaciones, sus cortadas que rematan en una librería de viejo o una inexplicable agencia de viajes donde quizá nadie compró nunca un billete de ferrocarril, ese mundo que ha optado por un cielo más próximo, de vidrios sucios y estucos con figuras alegóricas que tienden las manos para ofrecer una guirnalda, esa Galerie Vivienne a un paso de la ignominia diurna de la rue Réaumur y de la Bolsa (yo trabajo en la Bolsa) [...] ¹⁰⁰. [27]

Le temps du souvenir étant d'autant plus puissant qu'il est lié à des impressions très fortes, la description de ces tableaux d'époques sont d'une poésie et d'un pouvoir évocatif relatif à ces allégories qu'ils portent en leur sein. Le personnage de *El otro cielo* traverse son histoire en la racontant, la décrivant par des images dont la description, figée dans le temps, rappelle la photographie ou la carte postale, et dans laquelle il intègre toutes les images se rapportant à ce tableau qu'il dépeint. Les souvenirs qu'il se crée et qu'il ravive, qu'il réinitie au souvenir, s'ancrent en lui et lui rendent possible la vie ordinaire, celle sans mythe, sans désir, sans débordement. Ainsi, le personnage apprend à rêver la ville afin de trouver sa ville rêvée, son espace, l'espace qui saurait tous les contenir, temps et lieux confondus et réunis dans une lignée significative. *El otro cielo* est le dur constat d'un rêve brisé, de la nécessité de s'affranchir du rêve pour retourner dans le temps, ce temps si peu évocateur, si fonctionnel. Les passages figurent un lieu qui résistera aux époques et dans lequel le personnage se saura inscrit, eux qui feront toujours partie de lui mais deviendront un lieu à revivre dans la Ville qu'il écrira.

Prendre le temps, l'espace, la consistance du temps

Un autre aspect marquant de *El otro cielo* est l'abondance inespérée et particulière des marqueurs temporels. Coup d'éclat cependant, les repères temporels s'avèrent une clé de compréhension certes (de compréhension surtout que quelque chose cloche), mais pas de continuité. Ils sont là comme les marqueurs d'histoire qui font du récit une histoire inscrite dans une réalité relative. Contrairement à beaucoup d'autres textes de Cortázar, celui-ci

¹⁰⁰ CORTÁZAR, Julio, *El otro cielo*, op. cit., p.151.

contient plusieurs dates implicites tels que la guerre mondiale (1914), les Prussiens (1871), la guillotine (1939, abolition des exécutions capitales publiques), l'élection de Péron (1945) ou Lautréamont (mort en 1870) et ainsi, tout anachronique qu'il puisse être, est pourtant, des textes abordés dans cette étude, celui qui est le plus temporellement explicite. Comment comprendre, ainsi, l'ambiguïté temporelle qui règne dans cette nouvelle ? Comment expliquer que le personnage puisse passer d'une ville à l'autre sans aucun marqueur de changement de lieu et ce, en deux siècles distincts ? Nous tenterons d'élucider la question de l'inscription du temps et ce, au travers des repères de l'Histoire inscrits dans les lieux et les manières d'appréhender ceux-ci. L'Histoire apparaît ici comme le fond qui lie les temps du récit et lui donne une crédibilité alors que les lieux apparaissent comme histoires à raconter, comme temps à révéler.

Attardons-nous maintenant à cette temporalité problématique, cette ligne temporelle scindée entre les passages Güemes et les galeries Vivienne, entre ces deux lieux pourtant semblables s'ils n'étaient séparés par quelques océans, frontières et autres distanciations, disons géographiques. Cerner le temps, comprendre le temps des passages, la temporalité du récit, ce récit qui n'a, même si nous nous attardons à le mettre en relief avec l'œuvre de Benjamin, rien de fragmentaire, relève de la distanciation par rapport à une compréhension littéraire établie par un rapport temporel causal relatif au monde réel. Car, contrairement à un récit traditionnel dans lequel nous trouverions une ligne temporelle et narrative directrice par rapport à laquelle certains écarts seraient effectués soit dans le souvenir, le rêve ou toute autre pérégrination mentale, le récit oscille d'un lieu à l'autre sans que la scission ne soit marquée autrement que dans la dénomination des lieux. Si Paris semble vouloir être défini comme le point d'ancrage, Buenos Aires demeure récurrent, si présent qu'il devient le nouvel ancrage à la fin du récit. C'est d'ailleurs un constat qui s'applique aux trois textes à l'étude ; dans l'exil, la ville d'accueil devient un nouvel ancrage identitaire au point d'acquiescer, dans l'inconscient un statut de référent aussi révélateur du soi profond que celui de la ville d'origine. Mais encore une fois, ce qui prédomine est le fait qu'une ville en appelle une autre, que la ville appelle au temps, à un temps enfoui ou à venir, projection d'un soi multiple. « Car, à la manière de ces plantes dont on raconte qu'elles ont le pouvoir de faire voir l'avenir, il y a des endroits qui ont ce don de prophétie. Ce sont des endroits abandonnés la plupart du temps [...]. Dans de tels endroits il semble

que tout ce qui en réalité nous attend encore est déjà chose passée »¹⁰¹. Le rapport au passé est indistinct d'un présent flou du moment où les choses, celles qui, dans leur matérialité révèlent du temps, révèlent également un « espace de connaissance », une possibilité pour le sujet de mettre en perspective son histoire et de donner une autre dimension à la mise en récit de ses moments de mémoire. Le temps est ainsi une notion relative aux événements de l'Histoire qui servent de repère au récit et de système de connexion aux souvenirs.

La particularité des passages réside dans le flou temporel induit par une perception du temps non plus fonctionnel mais relié à l'expérience. Prendre le temps d'investir l'espace devient le leitmotiv du narrateur et une des causes de scission des passages d'avec le monde extérieur. Quand le narrateur dit : « Nos habituamos a andar juntos cuando le sobraba el tiempo, cuando alguien – no le gustaba llamarlo por su nombre – estaba lo bastante satisfecho como para dejarla divertirse un rato con sus amigos »¹⁰² [28], il exemplifie la sortie du temps hors du système fonctionnel, pour celui des galeries, de la saveur du temps, puisque le temps dans celles-ci a une capacité d'évocation propre. Il n'y a, dans Josiane, rien qui puisse lui permettre de croire qu'elle pourrait un jour être sienne, non qu'il le veuille d'ailleurs, car ce serait réellement transgresser leur appartenance sociale, et perdre leur soi respectif, mais aussi parce que Josiane n'appartient qu'aux passages. Non seulement y appartient-elle, mais, – et en cela elle rappelle la Maga – peut-être n'a-t-elle pas conscience du temps qui passe, des obligations de l'heure et des responsabilités d'une vie dite « organisée ». « Josiane no era de las que reprochan las ausencias, y me pregunto si en el fondo se daba cuenta del paso del tiempo »¹⁰³. [29] Josiane incarne le personnage – féminin – initiatique qui apparaît pratiquement toujours dans les récits de flâneur de Cortázar. Il est à ce point nécessaire d'insister sur l'attrait initiatique de Josiane puisque c'est à travers elle, de cet autre qui incarne les galeries et leur temporalité évasive, que le personnage saura s'abandonner aux passages et se laisser guider par eux. Josiane appartient au monde de la nuit, au monde de ceux qui ont leur temps et qui peuvent le distribuer librement ; « Hubo algunas semanas – por fijar un término, es tan difícil ser justo con la

¹⁰¹ BENJAMIN, Walter, *Sens unique ; précédé de Enfance berlinoise* ; et suivi de *Paysages urbains*, *op.cit.*, p.60.

¹⁰² CORTÁZAR, Julio, *El otro cielo*, *op. cit.*, p.153.

¹⁰³ *Idem.* p.163.

felicidad – en que todo nos hacía reír »¹⁰⁴. [30] Rire. Et simplement prendre le temps d’observer ce qui pourrait provoquer cet excès de joie. « Josiane había tenido ya tiempo de habituarse, de enterrar a Laurent en su memoria que poco guardaba las imágenes [...] »¹⁰⁵. [31] Josiane apprend au personnage à se situer dans l’espace, à se soumettre à la temporalité de l’espace dans lequel il est, que ce soit celle des galeries ou celle de la Bourse. L’autre espace, celui défini par un ciel d’azote en est un du temps compté, fluide, où le jour a une fonction, la nuit une autre. Le lieu n’est rien sans le temps qui y passe et ce rapport semble être exacerbé ici, au travers d’une dichotomie entre la ville fonctionnelle et la ville dont le temps a une valeur relative à chacun ; « [...] si echarse a caminar una y otra vez por la ciudad parece un escándalo cuando se tiene una familia y un trabajo »¹⁰⁶. [32] Le personnage finit lui-même par s’y perdre, n’accordant de valeur simplement qu’aux faits rattachés aux lieux : « (¿ era realmente en la época de la isla? Acaso mezcló dos momentos de una misma temporada, y en realidad poco importa) »¹⁰⁷. [33] Cette confusion, cet enchevêtrement entre les deux villes rattache encore une fois le récit à son auteur, celui même qui aura été l’homme de deux villes, l’écrivain de deux espaces et de deux langues. Le dédoublement ici central, n’est qu’une mise en œuvre d’une perception de l’espace constante chez Cortazar. Le dédoublement sépare mais rapproche aussi les lieux, en les mettant sur un même piédestal, comme les deux parties d’une même mondialité. « Cuando los alemanes se rindieron y el pueblo se echó a la calle en Buenos Aires »¹⁰⁸ [34], semble vouloir rapprocher par l’histoire ces lieux qui, s’ils feraient plutôt spontanément penser à Paris, renvoient tout de même à l’histoire de Buenos Aires et que l’auteur perçoit comme les deux axes d’une même grande histoire.

« Aquí, por ejemplo, el Pasaje Güemes, territorio ambiguo donde ya hace tanto tiempo fui a quitarme la infancia como un traje usado. Hacia el año veintiocho, el Pasajes Güemes era la caverna del tesoro en que deliciosamente se mezclaban la entrevisión del pecado y de las pastillas de menta [...] »¹⁰⁹. [35] Le passé, lieu de l’enfance, est toujours signifiant d’un temps heureux et naïf dans lequel les images étaient signifiantes dans la perception univoque qu’il en avait. Le flâneur ne saisit jamais le temps au moment de son

¹⁰⁴ CORTÁZAR, Julio, *El otro cielo*, *op. cit.*, p.160.

¹⁰⁵ *Idem*, p.171.

¹⁰⁶ *Idem*, p.149.

¹⁰⁷ *Idem*, p.162.

¹⁰⁸ *Idem*, p.173.

¹⁰⁹ *Idem*, p.150.

expérience, il le comprend ensuite, quand les lieux acquièrent plusieurs couches de sens. Nous sommes ainsi encore face à un récit qui tente, dans l'oscillation entre le temps originel – celui de l'enfance – et le temps de la réalisation – l'âge adulte, de trouver un espace du soi, de comprendre par les lieux et l'Histoire qu'ils portent, l'histoire que le soi porte enfoui. Le « ici » et le « là-bas » se confondent en un seul temps qui catharise les bonheurs et les craintes du soi intemporel. Le rapport au passé est ainsi flou puisque l'image, du moment où elle est saisie, comporte plusieurs temps en elle-même, celui de l'image dans son contexte, celui du temps auquel elle fait accéder, et au passé de l'Histoire auquel elle réfère. Le passé est chose floue et le présent une chose réutilisable. La traversée de l'espace, si importante qu'elle puisse être, reste en filigrane par rapport aux sauts temporels clairement explicités. L'espace devient le liant entre les temporalités. Il faut voir l'espace d'une part comme littéral, celui qui est traversé, vécu et de l'autre comme métaphorique, celui qui se révèle par l'expérience déjà vécue, par l'enchaînement des événements prenant place dans un tout. La volonté du flâneur de porter toutes ses villes en lui et éventuellement toutes « les » villes est typique de celui qui expérimente le temps unifié. Buenos Aires, Paris, deux villes centrales d'une forme de mondanité comme le furent pour Benjamin Paris et Berlin sont les deux versants de l'auteur qui se dédouble, qui questionne la valeur de temps dans la séparation de l'espace.

On observe le même type de dédoublement dans *la Trilogie New-Yorkaise* de Paul Auster dans laquelle le personnage deviendra autre au cours de ses pérégrinations. Dans *Cité de verre*, la première des nouvelles qui constitue cette trilogie, le personnage principal, un écrivain, assume l'identité d'un dénommé Paul Auster (serait-on encore en présence d'une expérience de l'auteur qui se dédouble dans la ville ?) détective privé, avec la mission de retrouver un homme qui serait une menace. Le détective, ainsi, est souvent lié au personnage de l'écrivain comme si un lien très serré était tissé entre l'homme qui doit ratisser la ville à la recherche de quelque vérité et l'écrivain qui lui également, erre dans la ville sans but précis pour y trouver toutes sortes de choses que personne ne voit ;

New York était un espace inépuisable, un labyrinthe de pas infinis, et, aussi loin qu'il allât et quelle que fût la connaissance qu'il eût de ses quartiers et de ses rues, elle lui donnait toujours la sensation qu'il était perdu. Perdu non seulement dans la cité mais tout autant en lui-même. Chaque fois qu'il sortait marcher il avait l'impression de se quitter lui-même, et, en s'abandonnant au mouvement des rues, en se réduisant à n'être qu'un œil qui voit, il pouvait échapper à

l'obligation de penser, ce qui, plus que toute autre chose, lui apportait un vide intérieur salutaire. Autour de lui, devant lui, hors de lui, il y avait le monde qui changeait à une vitesse telle que Quinn était dans l'impossibilité de s'attarder bien longtemps sur quoi que ce soit. Le mouvement était l'essence des choses, l'acte de placer un pied devant et de se permettre de suivre la dérive de son propre corps. En errant sans but, il rendait tous les lieux égaux, et il ne lui importait plus d'être ici ou là. Ses promenades les plus réussies étaient celles où il pouvait sentir qu'il n'était nulle part. Et c'était finalement tout ce qu'il avait jamais demandé aux choses : être nulle part. New York était le nulle part que Quinn avait construit autour de lui-même [...] ¹¹⁰.

Le personnage d'Auster trouve, lui, dans sa quête, une plénitude dans le vide que lui apporte une démarche qui ne suit rien d'établi et dans laquelle il a l'impression de se perdre. La différence dans la nouvelle de Cortázar, relève du fait que plutôt que de n'être nulle part, le personnage se trouve et cherche à être dans la ville, dans toutes les villes à la fois, à les traverser en sillonnant les passages. Il n'est pas dans une ville mais bien dans ces lieux perdus, si internes qu'ils sont en quelque sorte cachés et ne répondent pas du même temps, de la même loi. Le flâneur est collectionneur ; il tire l'expérience du temps qu'il y passe, il est photographe et écrivain, il collectionne les images et les restitue au monde des mots¹¹¹. Mais surtout, le personnage, flâneur, est conscient de la temporalité des lieux, il s'en rassasie consciemment : « Por unas pocas horas bebí hasta los bordes el tiempo feliz de las galerías »¹¹². [36]

Le temps devient, pour le flâneur, un autre mouvement, de ceux desquels on ne peut observer que le passage et les effets, le flâneur se résignant du fait même à s'y soumettre, au détriment de la compréhension linéaire pour accepter le recommencement perpétuel dicté par la force d'attraction et d'évocation de l'image. Le flâneur retourne toujours à la rue, en pas ou en pensée, pour retourner s'inscrire, toujours, dans le cours de l'histoire ; « life within the magic circle of the eternal return makes for an existence that never emerges from the auratic »¹¹³. Le flâneur est cet autre qui expérimente la ville et cherche à la lire et l'écrire à la fois. L'expérimentation se vit dans un état d'affranchissement à la densité des lieux ; « Me ocurría a veces que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno, aceptando sin resistencia que se pudiera ir así de una cosa a otra »¹¹⁴. [37] C'est

¹¹⁰ AUSTER, Paul, *Trilogie new-yorkaise*, romans traduits de l'américain par Pierre Furlan, Arles : Babel/Actes Sud, 1991. p.16.

¹¹¹ À ce propos, voir à la page 205 dans BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, *op.cit.*

¹¹² CORTÁZAR, Julio, *El otro cielo*, *op. cit.*, p.171.

¹¹³ BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, *op.cit.*, p.119.

¹¹⁴ CORTÁZAR, Julio, *El otro cielo*, *op. cit.*, p.149.

dans les passages un autre rythme temporel, celui du désir et du refus de satiété, ce refus qui caractérise le besoin de créer encore, qui pousse l’auteur et le flâneur à ne jamais considérer sa collection comme complète, à chercher, tant que du temps s’inscrira, à le figurer dans le récit. Et parfois, bien que le personnage ne sache plus ce qu’il attend de la rue, constatant qu’un pan temporel s’est écrit et s’est clos à la fois, il y retournera tout de même, cherchant dans le même lieu les traces d’une expérience révolue; « Creo que en esos días empecé a sospechar que ya el deseo no bastaba como antes para que las cosas girasen acompasadamente y me propusieran alguna de las calles que llevaban a la Galerie Vivienne [...] hasta que no pude más y volví a la ciudad y caminé hasta agotarme, con la camisa pegada al cuerpo, sentándome en los bares para beber cerveza, esperando ya no sabía qué »¹¹⁵. [38] L’éternel recommencement n’est pas vain, il permet de réinitialiser un « maintenant » de l’expérience et de redonner au passé une valeur actuelle. La quête de continuité justifie des retours incessants dans la chronologie des évènements, donc du sens à leur accorder en vertu du contexte auquel ils sont attachés.

Welcomed into a present moment that seems to be waiting just for it-
 « actualized », as Benjamin like to say – the moment from the past comes alive as
 never before. In this way, the « now » is itself experienced as performed in the
 « then » as its distillation – thus the leading motif of « precursors » in the text.
 The historical object is reborn as such into a present day capable of receiving it,
 of suddenly « recognizing » it. [...] Here, at a distance from what is normally
 meant by « progress », is the *ur*-historical, collective redemption of lost time, of
 the times embedded in the spaces of things¹¹⁶.

Le personnage ici traverse des temps diffus que l’espace synthétise – espace de la ville et espace de l’écrit. L’expérience des passages dans l’adolescence n’était pas si révélateur au moment vécu puisqu’expérience solitaire de ces lieux intrigants mais prend tous son sens à l’âge adulte dans les galeries qui se soutiennent l’une l’autre et permettent à un pan de la personnalité, enfoui sous les cafés et anisettes, d’émerger à la conscience. Il y a quête tant que les éléments attisent chez le flâneur une conscience plus ouverte sur ses propres couches temporelles. « Une telle diversité dans la façon d’appréhender le jeu répond à une nécessité d’ouverture, à une quête permanente de la réalité totale de l’homme,

¹¹⁵ *Idem*, p.162-163.

¹¹⁶ « Translator’s Foreword », In BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, op.cit., p.xii.

sans aucune limite, temporelle ou spatiale (« El otro cielo »)¹¹⁷. Le personnage-créateur joue de la notion de réel et la modifie, l'interprète selon ce qu'il veut en dégager. L'aspect fantastique dans « l'autre ciel » ne vient ainsi pas du fait que les lieux soient étranges ou inquiétants (malgré la présence de Laurent qui rôde, étant plus encore une sorte d'élément unificateur) mais qu'ils se répondent tous l'un à l'autre dans la mémoire du flâneur. Le flâneur est un instigateur du fantastique puisqu'il le cherche, cherche dans le fantastique du passage, du signifiant. Il est un être du fantastique en ne prenant rien pour acquis :

L'errant, si l'on peut dire, est pris dans le *mouvement de traversée* de l'espace, il ne s'arrête pas, il glisse au gré des images successives et syncopées de l'environnement, selon un enchaînement discontinu de paysages mêlés sans frontières tranchantes, nettes, définitives.[...] Par ailleurs l'errance constitue *l'expérience de la signifiante*, c'est-à-dire la possibilité du flottement du sens qui n'est plus fixé à un signifié, ni même à un signifiant¹¹⁸.

Le flâneur est l'écrivain de son propre récit dans la structure qui émergera de sa conscience des lieux tout comme il sera personnage du temps des passages. Flâner dans cette optique, c'est également accepter de faire partie de l'histoire dont on se sent étranger au moment de son expérience et qui se révélera à la conscience dans un « après ». C'est réaliser à posteriori le rôle des choses et la consistance du temps en vertu de celui que l'on y accordera dans la mémoire. L'ampleur narrative de l'image s'acquiert dans sa valeur temporelle de passé en regard des expériences auxquelles elle a mené cependant que, dialectiquement, l'image actuelle donne également une valeur au passé qu'elle rappelle au présent. Dans une dynamique du temps subordonné à l'espace, l'éternel recommencement représente une manière de tenter de tirer des souvenirs des lieux plus de sens encore.

Dans *le livre des passages*, Benjamin décrit Paris dans le cadre d'une structure de transition analogue [à celle de Kafka]. Pour lui aussi la ville devient une étape du passage de l'humanité lors de son périple dans le monde. [...] C'est peut-être à une telle superposition [des édifices textuels et ceux du monde réel] que Benjamin pensait en concevant le passage comme ruelle marchande, comme image de rêve, promesse et retour chargé d'eschatologie. C'est dans une telle allégorèse actualisée que se sécularise le temps du périple dans l'espace de la ville comme Passage¹¹⁹.

¹¹⁷ ROCHDI, Nour-Eddine, « Plaidoyer pour un révolté de la littérature: Julio Cortázar », *In La licorne*, no. 60, « Cortázar : de tous les côtés », Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1 février 2002. p.325.

¹¹⁸ MONS, Alain, « La ville ou l'espace de l'errance », *In* BEAUDRY, Patrick, PAQUOT, Thierry, *L'urbain et ses imaginaires*, Pessac : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2003. p.114.

¹¹⁹ BOCK, Wolfgang, « De plain-pied avec le temps », *In Capitales de la modernité, op.cit.* p.172.

Cortázar et l'exil ; l'écriture du soi, le montage

Ici, et pour tenter de conclure notre réflexion sur cette nouvelle, nous élaborerons sur l'implication de cette fin de texte comme aboutissement d'une tentative d'évasion qui ne pouvait perdurer dans le temps. Nous chercherons également à comprendre le lien entre la forme d'écriture cortazarienne et son expérience personnelle de l'exil et en quoi le montage et l'émergence d'un « troisième » lieu répond à ce besoin d'unité de l'identité chez l'exilé. Quand notre personnage affirme son affection pour ces lieux cachés, « peut-être parce que les passages et les galeries sont depuis toujours ma patrie secrète », il exprime ce faisant la fuite que peuvent représenter des lieux qui lui permettent de se replonger dans un état d'exil, lui permettant de communiquer avec son moi profond et les deux pôles qui le constituent. Deux indices nous guident ici en ce sens: déjà, son évocation d'un passé révolu, lui qui maintenant « me quedo en casa tomando mate, escuchando a Irma que espera para diciembre »¹²⁰ [39], et d'autre part, la mélancolie qui persiste, lui qui aimerait tant pouvoir retourner à « son » quartier et y revivre la magie des temps des Passages, ceux dans lesquels Josiane apparaissait sans qu'il ne la cherche réellement, que le temps se donnait à lui. Ce lien qui unit le flâneur à l'exilé concerne le retrait volontaire du flâneur face au monde, ce retrait que l'exilé vit également, involontairement en ce qui le concerne, mais lui permet toutefois un regard critique des deux mondes qui le constituent dès qu'il « s'exile ». La situation de l'exilé se rapproche de la définition que Benjamin fait du flâneur, en effet; « for the perfect flâneur,.... It s a immense joy to set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow.... To be away from home, yet to feel oneself everywhere at home ; to see the world, to be at the center of the world, yet to remain hidden from the world [...] »¹²¹. Le flâneur rejoint de surcroît l'expérience de l'exilé en ce qu'il remet toujours en cause son « chez-lui », qu'il cherche dans le cœur de la ville, dans le cœur du multiple des passages révélateurs qui sauront le lier à lui-même, le faire surmonter une fracture qu'il porte, que ce soit celle de la patrie ou celle d'un monde avec lequel il n'arrive jamais à coïncider. Face à la multitude, il peut enfin se sentir un et unique, il peut tenter de se découvrir en regard du multiple.

¹²⁰ CORTÁZAR, Julio, *El otro cielo*, op. cit., p.115.

¹²¹ BEAUDELAIRE, Charles, « L'art romantique », p.443, In BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, op.cit., p.64-65.

Ce qui nous mène à poser la question : est-ce que la mémoire est reliée à une continuité spatiale? Est-ce que la mémoire dans l'exil se fragmente et prend le visage de deux lieux afin d'être comprise ? La continuité avec le soi, d'aussi loin que se souvient le sujet est brisée dans l'exil. Et Cortázar semble tenter de raccorder ces deux « espaces-temps » dans un même récit, une même continuité en alternance, dans un récit qui laisse sa spécificité à chacun. Comme s'il cherchait à combler par la création littéraire la faille provoquée dans l'exil. Ce que l'on constate en plus, est que les passages qui permettent ces transitions entre les deux lieux de l'être sont dans l'autre ciel reliés à une notion de passé (puisque l'expérience des passages est terminée) et complètement interchangeables entre eux. De Paris ou de Buenos Aires, il n'y a pas de point d'ancrage définitif. « On pourrait dire de la même façon que les nouvelles formes structurelles, et non plus seulement fantastiques, par lesquelles Cortázar interprète et comprend la réalité de ses œuvres françaises, ont quelque chose à voir avec l'expérience des « passages » dont on découvre, curieusement, qu'ils sont à double circulation »¹²². Perte du père et des repères géographiques et culturels, les thèmes de l'auteur reviennent réinitialisés en un autre témoin de l'Histoire. Encore une fois, le personnage relate l'expérience argentine comme celle de la découverte, de la prise de conscience de soi et de la liberté d'être homme, il touche à son appartenance à un autre temps et à une candeur certes quelque peu perdue qu'il aimerait bien retrouver parfois. Les passages, galeries, sont la représentation matérielle de ces passages « fantastiques » que Cortázar expérimente en tous lieux dans la ville. Ils sont, en outre, comme l'explique Benjamin, en eux-mêmes une forme historique transitoire permettant une nouvelle compréhension de l'espace public et redéfinissant un rapport entre l'individu et la rue. Les passages, ainsi, s'ils sont utilisés dans cette nouvelle dans ces époques précises, c'est qu'ils figurent un moment où, précisément, les passages étaient une innovation spatiale et historique, au moment où ils représentaient bien plus qu'une rue ouverte fermée du ciel mais un tremplin vers un nouveau temps, une ère nouvelle, ce qui sous-entend également un exil en soi, exil du temps de celui qui est toujours en retrait par rapport à son époque. Les galeries font émerger de nouvelles fractures dans la ville permettant d'expérimenter un extérieur intérieur et un monde de la nuit en plein jour. « Le discours s'impose aux contenus d'angoisse et de justification car ils sont façonnés dans la

¹²² RAMA, Angel, « Julio Cortázar, inventeur du futur », *op.cit.*, *L'Arc* no.80. p.9.

fiction comme une forme plus thématique et moins intérieure. À la fin, l'exil n'est pas l'opposition déchirée de deux espaces géographiques et culturels, mais la conscience esthétique d'un dédoublement et d'une aliénation- cette conscience formelle est celle qui écrit en raturant et qui assume dans son propre déracinement (et dans ses enracinements artistiques) la condition moderne de l'art : être un discours qui parle depuis l'exil »¹²³. Cortázar, dans son processus d'écriture, tente de ramener de son vécu les expériences qui permettent la manifestation d'un lointain, aussi proche soit-il. Écriture de l'exil, de la non-appartenance, celui qui a déjà du quitter sa ville pour s'installer dans un ailleurs est souvent plus sensible à « l'aura » de la ville et à ces lieux que personne ne regarde ou ne prend pour signifiants. L'exil est la fracture originelle que le personnage-auteur, tout en tentant de la surmonter, vivra constamment dans son essence et par toutes sortes de petits exils. Le montage, ou le temps reconstruit, permettra de mettre en relief les deux lieux constituants du récit et d'explorer les différents modes transitoires entre ceux-ci. L'exil est au départ, pour Cortázar, affaire de volonté personnelle, qui deviendra une réflexion de l'histoire de sa société quand, sous Péron, il réfléchira à l'exil de ses pairs et celui de tant d'autres sud-américains alors que l'exil deviendra un exil forcé et qui représente une fracture toute autre, ce qui le fera prendre une orientation plus politique.

[...] c'est aux écrivains latinos-américains qu'il revient de sensibiliser cette information, de lui injecter cette irremplaçable corporéité qui naît de la fiction synthétisante et symbolique du roman, du poème ou du conte qui incarnent ce que jamais ne pourront incarner les téléx ou les analyses des spécialistes. C'est pour cela, évidemment, que les dictatures de nos pays craignent et interdisent et brûlent les livres nés dans l'exil intérieur ou extérieur. Mais cela aussi, comme l'exil en soi, doit être mis en valeur par nous-mêmes. Ce livre interdit ou brûlé n'était pas tout à fait bon ; écrivons-en un de meilleur¹²⁴.

L'écriture de Cortázar, si elle est fragmentaire, relève du montage, un montage très cinématographique en ce que son montage suit l'impact de l'image, la signification de celle-ci, l'affect qu'elle peut susciter à elle seule et lui accole toutes sortes d'autres images signifiantes elles aussi en espérant que de cette accolade émerge un sens nouveau, une nouvelle temporalité qui y soit rattaché. Il utilise le fragment et les bribes d'histoires dérobées à la vie quotidienne un peu comme le faisait Benjamin qui raconte : « la méthode

¹²³ ORTEGA, J. « nota sobre el texto » In COLLA, Fernando « les preuves du défi (une édition critique de *Mareille*) » In *La licorne*, op.cit., p.157.

¹²⁴ CORTÁZAR, Julio, in *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui*, [colloque de Cerisy : du 29 juin au 9 juillet 1978, tenu au], Paris : Union générale d'éditions, collection 10/18, 1980. p.123.

de travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux, ni m'approprier les formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant »¹²⁵. En ce sens la nouvelle doit toujours être vue comme fragment, comme une ébauche de ce récit total qui saura restituer chaque chose à sa place. Cortázar organise d'ailleurs encore ici comme c'était le cas dans *Rayuela* les éléments selon qu'ils appartiennent à « ce côté-ci », ce côté là ou à « l'autre coté » (autre coté qui ici est possible grâce à un autre ciel) représentés dans la nouvelle comme du côté de la Bourse, du coté des galeries et du coté vers lequel mène les galeries. C'est dire parallèlement qu'il fonde encore son récit sur un passé et un présent relatif et sur un troisième « lieu » du temps qui appartient à « l'entre deux », espace résiduel de ce qui n'est ni de ce côté-ci ni de ce côté-là mais appartenant au soi et rien qu'au soi. Toujours deux villes plus un espace résiduel et créatif. Le cas de *El otro cielo* est exemplaire à cet égard puisque la difficulté de ramener deux époques et deux villes en un même trajet du personnage implique un rapport sémantique constant entre les éléments. Il réussit à monter les fragments pour faire émerger du sens et les déplacer par rapprochements subjectifs afin de leur donner une continuité. Mais ces rapprochements, instinctifs, instantanés, surgissent dans l'expérience, dans cet état de rêve éveillé tant souhaité par Cortázar. Le temps du rêve éveillé est aussi bien souvent celui de la mémoire retrouvée, de l'enfance qui ressurgit par spasme, comme un savoir enfoui qui se présente comme une nouvelle énigme de sens. L'expérience de Paris, pour Cortázar, est cette ville nouvelle à laquelle il peut attacher les repères géographiques nécessaires au déroulement de son récit mais qui ne peuvent pallier à ce manque de souvenir, de richesse due au temps passé dans une ville. Le montage des fragments devient également une manière d'implication du lecteur en ce que les vides laissés par les fragments, les coupes, seront toujours pour le lecteur une porte ouverte à la réflexion, à une lecture ouverte de l'oeuvre¹²⁶. La construction de *Rayuela* en témoigne, l'auteur ayant accumulé des années durant, des anecdotes de la ville, des coupures de journaux, des pensées, et ayant débuté son écriture sur une scène dont il fut lui-même témoin (la scène du pont entre les deux balcons). L'auteur tente de cerner un Buenos Aires qui lui est proche,

¹²⁵ BENJAMIN, Walter, « Paris, Capitale du XIXe siècle », *In Œuvres* : Tome 3, Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris : Gallimard, collection Folio/essais, 2000. p.476.

¹²⁶ Voir à la page 44 de *Topographies du souvenir*; « le livre des passages » de Walter Benjamin.

un lien entre les deux villes qui définissent sa vie et ses passages, une sorte de lien qui tisse une continuité entre ces deux espaces. Régine Robin, en parlant de l'écriture benjaminienne de *Sens unique*, et sur le montage-écriture des fragments de ville personnels à décrypter et à remonter par le lecteur nous dit:

Benjamin avait voulu utiliser les techniques du collage, du montage, se faire le « paysan de Berlin » pour imiter celui d'Aragon dont le livre lui avait fait une très forte impression. *Sens unique* présentait une typographie particulière, visant à imiter le slogan publicitaire, l'affiche, à transformer la ville en livre, en messages à décrypter. Il s'agit de petits fragments d'histoire personnelle, de souvenirs d'enfance d'un Berlin presque perdu, d'instantanés de vie urbaine, de vignettes concernant la misère sociale du temps de l'inflation, d'aphorismes¹²⁷.

Malgré le montage qui permet le lien entre les lieux, il arrivera toujours un moment où ce lien se brisera, où la magie du passage n'opérera plus et où il faudra trouver un autre système de passage. C'est la fin et rupture du récit cortazarrien que vit le personnage de *El otro cielo* et duquel tout le récit fait acte. Le personnage ne peut déterminer le point de rupture mais sait le temps des passages révolu :

[...] y solo sé que de a ratos perdidos me iba a caminar como consuelo por el Pasaje Güemes, mirando vagamente hacia arriba, tomando café y pensando cada vez con menos convicción en las tardes en que me había bastado vagar un rato sin rumbo fijo para llegar a mi barrio y dar con Josiane en alguna esquina del atardecer¹²⁸. [40]

Comme si à la fois il revendiquait le fait que pour mieux parler d'une expérience d'un lieu, il vaut mieux pouvoir l'observer « de l'autre côté », plutôt de « l'après côté », quand les passages peuvent être compris dans l'espace du souvenir. Et à propos du recul créateur, selon Cortázar, (parlant des critiques lui reprochant d'être francisé) : « ils ne s'apercevaient pas que ce qui les avaient impressionnés dans ces livres était l'expérience extra-argentine, qui s'ajoutait à mon expérience argentine et lui donnait une nouvelle dimension »¹²⁹. *El otro cielo* affronte le démon du temps révolu: montage des identités parallèles, le personnage ne prend plus des sentiments ou des flâneries mentales pour traverser d'un espace à l'autre mais bien maintenant des lieux réels de la ville, des lieux signifiants de l'histoire et des passages qui s'effectuent dans le temps, pour mieux prendre

¹²⁷ ROBIN, Régine, « L'écriture flâneuse », *In Capitales de la modernité; Walter Benjamin et la ville, op.cit.*, p.49.

¹²⁸ CORTÁZAR, Julio, *El otro cielo, op. cit.*, p.173-174.

¹²⁹ CORTÁZAR, Julio, BERMEJO, González, *Les révélations d'un cronope ; Entretien avec Julio Cortázar*, traduit de l'espagnol par Javier García Méndez, Montréal : VLB, 1988. p.31.

le temps à bras le corps. Et c'est ainsi que le personnage, tout comme son créateur peut vaquer à ses pérégrinations, effectuant constamment des aller-retour entre le lieu révélateur du récit et les lieux réel. En faisant le constat d'un passé auquel il ne pourra plus accéder dans l'expérience, le récit inscrit une trace de ce passé, trace qui joue le rôle de catharsis. L'espace que crée le récit, celui que trace lui-même le personnage, lui permet de garder ses lieux en un troisième lieu, cette fois celui du récit, qui lui permettra de contenir les passages latents qui l'habitent. « D'après moi, les écrivains, les vrais, sont comme les escargots : ils portent leur maison sur leur dos »¹³⁰. Et peut-être que certains écrivains, comme celui que Cortázar décrit sans cesse au travers de ses personnages, portent plus que des maisons mais des villes entières et imaginées, qui sont, pour eux, des maisons....

¹³⁰ *Idem*, p.32.

Chapitre 3 : 62, maquette à imaginer ou ville à monter?

62 représente la confusion onirique qui attire l'accord bilatéral moi/monde, fondement des catégories du réel. Les personnages sont la proie d'états régressifs ou crépusculaires. Le monde se démembré, transfiguré par des pénétrabilités et des impénétrabilités insolites. On vit dans un envoûtement excitant et menaçant. Tout devient paysage existentiel. Tout peut se transmuier, faire partie de la ville : le sujet est centre et excentrique, foyer et spectateur dans l'attente d'une immensité impérieuse qui le submerge ou l'exalte¹³¹.

Yurkievich, ici, ouvre le passage à l'éclaircissement des motifs insondables que souligne le récit et résume de fort jolie façon les enjeux prédominant du roman *62- modelo para armar* de Cortázar, soulignant bien la situation d'oscillation des personnages entre un soi individuel et un soi collectif et l'instabilité qui oriente contenant et contenu mais qui garde et plus que jamais un centre et un leitmotiv, la ville. Ce roman, dont le titre déjà laisse présager l'idée d'une construction, d'un montage à faire à partir des pièces instaurées par l'auteur, réfère au chapitre 62 de *Rayuela*, une réflexion sur Morelli, référant à cet auteur fictif, un peu le double de l'auteur, qui discute de l'orientation que pourrait prendre un roman sur l'homme (au départ homo sapiens), sur l'homme qui cherche – mais quoi – à devenir, autre, et collectivement – comment – dans l'expérimentation ce qui impliquerait que « Los actores parecerían insanos o totalmente idiotas »¹³². [41] Nous voilà ainsi en présence d'un roman en continuité de *Rayuela* (nous faisant revenir à l'idée de l'auteur du roman en spirale, qui s'étend toujours), mais qui n'y réfère pas, qui ne reprend ni de l'action ni des personnages, de la ville seulement, et encore, elle s'étend, se déploie d'un autre œil et ramène le lecteur à la dérive de ses interprétations. Le roman suit *Rayuela*, mais s'en écarte, continue son propre parcours. Le lecteur est ici face à un récit où la ville, l'espace, n'est plus à osciller entre Buenos Aires et Paris mais bien entre la ville et la Ville, cet espace fugitif qui se construit et se laisse connaître au gré des voyages, des impressions de la ville qui s'incrémentent dans les personnages sans se laisser nommer. Entre la ville que l'on habite et la ville qui nous habite, il existe un espace créé des traces d'un processus d'accumulation. Il faudra au lecteur comprendre la ville petit « v » comme celle de la

¹³¹ YURKIEVICH, Saul, « Des énigmes qui démontent », p.48-55, *In L'arc*, no.80. *op.cit.*, p.55.

¹³² CORTAZAR, Julio, *Rayuela*, *op.cit.*, p.413.

quotidienneté et la ville grand « V » comme un autre espace métaphysique utopique, quelque part transcendant, à figurer. La ville du roman n'est plus séparée entre présent et passé, elle est unifiante pour les personnages qui s'y retrouvent. La ville unique ne suffit plus, le personnage principal ne peut plus tenir à lui seul un récit. L'expérience de la ville est ici abordée et vécue par les personnages selon deux axes : d'une part elle abrite en son sein le vouloir de chacun des personnages d'y déployer son activité propre et d'autre part elle subsiste, intègre, quelle que soit l'activité de ceux qui y vivent. La question est donc ici de savoir, dans les « limites » de la ville, de la zone, du livre, comment l'espace est appréhendé et décuplé encore une fois pour ouvrir vers l'autre, et ultimement vers un « Autre » qui saurait abriter tous les autres. Comment trouver cette unité perdue du moi qui puisse inclure ces autres faisant partie du moi ? Comment aborder l'écriture de la ville en tentant d'embrasser le temps qui se multiplie au travers des différents personnages ? En ce qui concerne ce roman, nous explorerons le rôle du langage comme médium créateur par excellence permettant aux différents personnages de s'inventer un réel espace commun hors de la finitude des murs et qui puisse inclure le soi profond comme un double matérialisable et révélateur pour tous. De plus, le langage est ce par quoi il y aura plus qu'une mise en récit, mais bien le surgissement d'un lieu autre qui puisse sous-tendre tous les récits. La question de la ville, du temps et de l'espace se déploie ici dans la voie de la pluralité, dans l'identité nouvelle que prend la réalité quand elle est abordée par des voix multiples. Le langage définit la ville au-delà d'un ensemble des images et impressions empiriques qu'elle suscite, il invente toujours un peu plus de sa fonctionnalité et de l'imaginaire qu'elle attise; le langage bute sur ses limites dans l'expression de la ville, celles de n'être pas toujours à la hauteur du promeneur ou de l'écrivain, de n'être pas universel et de n'avoir sens que dans les actions accomplies dans la ville. Dire la ville est un processus qui nécessite avant tout de reconnaître dans cette entité les couches sémantiques et historiques qui la composent, c'est savoir démystifier une compréhension verticale – compréhension qui relève des couches de temps s'inscrivant dans les lieux de la ville et qui induisent les expériences de passage discutées auparavant – avant d'en créer une expression horizontale, de créer Ville et récit.

Comprendre un récit, ce n'est pas seulement suivre le dévidement de l'histoire, c'est aussi y reconnaître des « étages », projeter les enchainements horizontaux du « fil » narratif sur un axe

implicitement vertical ; lire (écouter) un récit, ce n'est pas seulement passer d'un mot à l'autre, c'est aussi passer d'un niveau à l'autre¹³³.

La ville est également ici et probablement plus encore que dans les écrits analysés précédemment, un lieu rempli d'angoisses cachées et de frontières, de limites à ne pas franchir, et fractures entre le réel réconfortant et l'imaginaire refoulé ; la ville dévoile son potentiel effrayant dans ce qu'elle gardera de mystère. Tenter de comprendre la ville, c'est d'abord réussir à la dire. Pour l'écrivain, c'est également tenter de la dire en laissant ressurgir les bribes du passé qui réapparaissent sans ordre. Qu'est-elle cette Ville si ce n'est qu'un amas de toutes les villes parcourues, un petit peu de toutes et une nouvelle à la fois ? Quand a-t-elle existé, pris forme et dans quelle temporalité évolue-t-elle ? Ici, ce n'est plus dans le jeu à proprement parler, ni dans les passages, mais dans le langage, dans l'élaboration verbale d'une figure conceptuelle accueillante – la Ville – que s'explore la ville. Est-ce que l'auteur nous donne les outils pour « monter » une ville, ou simplement nous dirige-t-il vers la sienne ? C'est ce que nous tenterons d'éclaircir au travers des divers points de questionnements qui sillonnent ce texte. La maquette à monter pourrait se présenter comme un véritable projet littéraire d'invention de la Ville, une utopie d'unité de rapprochement du vécu de la ville et de son correspondant universel et idéal.

La maquette, représentation ou création ?

The Arcades Project is just that: the blueprint for an unimaginably massive and labyrinthine architecture- a dream city, in effect¹³⁴.

Puisque le titre réfère à la maquette, une maquette « à monter », il serait de mise de questionner le rôle que peut jouer le sous-entendu d'« incomplétude », tel que compris par Derrida, de la maquette dans le cadre du roman ou de l'essai. La maquette, qui répond à la triple fonction de création, communication et archive, est dans sa fonctionnalité potentiellement proche du livre, mais alors, serait-ce dire que le projet du livre ne tient pas en lui-même et qu'il en appellerait plutôt à une ultime réalisation dans le monde concret, réalisation qui elle-même serait toujours une œuvre en mouvement de pair avec ses

¹³³ BARTHES, Roland (et al.), *L'analyse structurale du récit*, Paris : Éditions du Seuil, collection Points/Essais, Communications 8, 1981. p.11.

¹³⁴ « Translators' Foreword », In BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, *op.cit.*, p.xi.

contemporains? Dans le cas qui nous intéresse ici, toute l'ambiguïté du projet réside dans cette question, puisque si la Ville que cherchent les personnages tente de prendre forme et ce, dans une forme idéalement commune, elle ne se dévoilera jamais que dans la pensée et le langage, n'existera que dans ces conditions, faisant de la maquette l'œuvre et de l'œuvre une proposition permanente de maquette.

Car qu'est-elle la maquette comme objet dans divers champs créatifs? Elle est modèle (souvent réduit), reproduction, mais peut-être surtout l'ébauche tangible (puisque non théorique, placée dans un ensemble matérialisé) d'un projet. C'est dire qu'elle n'est jamais la réalisation achevée en soi, mais bien toujours la mise en forme d'un projet plus vaste, plus monumental, qui bénéficie de sa réduction pour être abordé dans son ensemble. Ce projet plus vaste, ici, c'est la Ville (grand « V »), celle qui unifie et rassemble, telle qu'elle apparaît à l'auteur dans des « flâneries mentales » (nous préférons ici et pour tout le chapitre ce terme à celui de « rêve éveillé » puisque la notion de rêve sera abordée plus tard dans le texte). L'idée de maquette apparaît d'autant plus surprenante ici qu'elle s'insère dans une recherche, par l'écrit, dans l'œuvre de Cortázar, de l'unification du souvenir, de l'espace et du temps fuyant, ce qui appelle au projet métaphysique bien plus qu'au bricolage. Et c'est là toute la gymnastique de Cortázar, de construire une ville, une ville qui n'est qu'essence. Objet symbolique, la maquette représente un projet qui devrait pouvoir prendre place dans la matérialité mais qui se suffit à lui-même, dont la réalité qu'il représente porte déjà suffisamment de pouvoir d'évocation, mais que l'on peut encore modifier, et qui en tant que réalité ouverte sur d'infinis possibles qui restent à définir représente plus que la réalité concrète qui en découlera. La maquette, cet objet plus petit que nature, mais plus accessible que nature, est-elle transférable en un projet littéraire? Est-ce que le roman peut tenir ce rôle? À tout le moins le roman peut y ouvrir semblerait-il... Si surprenant que cela puisse paraître, la figure de la maquette renvoie, quand on la regarde de près, directement au projet romanesque. Proche d'une concrétude tangible, la maquette reste toujours une tentative de représentation du réel, qui assume sa non-finalisation et sa nécessité de s'enrichir d'un regard externe pour tendre à son achèvement.

Dans 62, les éléments à monter sont des plus hétéroclites : quelques amis, un escargot, une vampire, comtesse, une sculpture, un club de névrosés anonymes, quelques villes, et la Ville, et la zone. Certains personnages, comme Hélène, étant des citoyens tels que l'on se les imagine, docteur, un petit appartement, des angoisses passagères, d'autres

étant là par rapport à d'autres, comme Calac et Polanco, certains, comme Frau Marta, la vampire, seulement une figure de l'épouvante et de la fascination. Car tous participent du projet, celui d'inclure les personnes réelles et les figures collectives pour cerner la ville, pour tenter de faire de la Ville un projet total, dans le réel et dans l'imaginaire. Par ailleurs, considérant que Cortázar travaille toujours avec une « littérature du manque », dans un fantastique assis sur les vides qu'il laisse planer, le principe de maquette réfère également au projet en chantier, à l'élaboration d'une esquisse à laquelle il manque toujours un trait, une petite pierre. La maquette à monter, c'est l'expérience à raconter, à vivre et se rappeler ; l'expérimenter et la placer dans la dynamique temporelle subjective, c'est la sortir de l'espace du rêve et de la flânerie mentale et tenter de la restituer à ce qu'elle est, une expérience collective à laquelle chacun doit donner sens. « Pratiquer l'espace, c'est donc répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance : c'est, dans le lieu, *être autre et passer à l'autre* »¹³⁵. Pratiquer l'espace, pour l'écrivain c'est aussi toucher l'autre et tenter d'en faire une œuvre, c'est s'imprégner d'images de la ville (dans ce cas-ci) pour les peindre en mots, les donner au lecteur, mais dans une forme toute nouvelle, dans une « maquette », projet bien réel d'un imaginaire structural.

La réalité, non-linéarité

Une fois, [Cortázar] a établi une comparaison qu'il aimait répéter à Mario Goloboff, l'un de ses biographes : La réalité, au sens de Mallarmé, d'un écrivain qui s'est éloigné de l'Argentine, devait se réaliser dans un livre. A Paris un homme est né pour qui les livres devaient se réaliser dans la réalité¹³⁶.

Le rapport que l'auteur établit entre lui et ses personnages dans la ville est bilatéral. Car si l'auteur installe son récit à partir d'impressions subjectives de la ville et de sa propre expérience qu'il démultiplie entre les différents protagonistes, ces derniers lui feront également atteindre, un peu plus à chaque fois, la Ville, au travers de leurs actions croisées au sein du roman qui réinvente une autre temporalité, un autre déroulement chronologique. Il faut également considérer que le temps « unifié » serait illusoire si on installe l'action dans la ville, ville vécue de façon multiple par les personnages, surtout si on fait des

¹³⁵ DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien ; 1. arts de faire*, op.cit., p. 164.

¹³⁶ GASPAR, Fernando, *Julio se promène sur le Pont des Arts*, [En ligne], <http://pagesperso-orange.fr/mexique/culture/nouvelles3-fgaspar-fr.htm>, page consultée le 14 juin 2009.

personnages des flâneurs. Une linéarité parfaite serait contraire à l'esprit du flâneur puisque le flâneur se réorganise sans cesse dans des temporalités qu'il rencontre. C'est donc au travers des temps « d'eux » que le récit se construit. Tout à coup, ce narrateur-auteur (comme dans *Rayuela* avec Oliveira le double-personnage et Morelli, le double-auteur) qui était le centre de la quête et par rapport auquel les autres personnages prenaient sens, ne suffit plus à rendre compte de la multiplicité de la ville. Comme la quête dans 62 est beaucoup plus large que le seul rapport à soi, qui constituait le problème premier de *Rayuela*, chaque personnage, quand la parole lui est donnée, doit constamment être redéfini par rapport aux autres, dans le lien qu'il a avec eux, dans l'interaction. L'auteur ne peut plus miser sur le seul argentin exilé ou le parisien en désillusion, il est tout d'un coup plusieurs, plusieurs villes et chacun se reflète dans l'autre, parèdre¹³⁷ de son prochain et prémisses à la ville d'ensuite. Le « je » ne réussit plus seul à participer de la ville, il ne peut même plus se diviser en les personnes et les villes qu'il incarne, il doit vivre à plusieurs et insérer son histoire dans le récit collectif. Il devient celui qui admet ses manques et participe d'une histoire plus grande que lui. Tout ce que fait l'autre – celui qui est toujours un parèdre en instance – devra être replacé dans une histoire que le « je » se réappropriera, devra être retemporalisé, entre le temps du vécu et le temps du raconté, pour qu'une cohérence historique inclusive émane. Le personnage possède, sporadiquement, des temps à lui, des temps du récit, et s'il peut se laisser aller à ces moments de « réflexion pure », ces instants révélateurs où tout prend un sens dans une unité fondamentale, ces moments atemporels et asociaux, il devra toujours les réinsérer dans un espace temps partagé par d'autres humains.

De sólo una cosa podía estar seguro : de ese hueco en el Rumor gastronómico del restaurante Polidor en el que un espejo de espacio y un espejo de tiempo habían coincidido en un punto de insoportable y fugacísima realidad antes de dejarme otra vez a solas con tanta inteligencia, con tanto antes y atrás y delante y después¹³⁸. [42]

Dans sa structure, 62 ne bénéficie pas de cet échappatoire temporel que possédait *Rayuela* en raison du chapitre « réservoir », « de tous les côtés », qui gardait certains éléments pour la trame principale tout en conservant l'alternative pour le lecteur d'enrichir sa lecture de

¹³⁷ Dans la mythologie grecque, le parèdre est le double d'un dieu, souvent inférieur, ou la statue placée à côté de la représentation d'une divinité. Ici, ce sera plutôt le double du personnage à qui appartient le moment de parole, reflet et continuité du sujet qui raconte.

¹³⁸ CORTÁZAR, Julio, *62- Modelo para armar*, op.cit. p.30.

ces parties a-temporelles, a-spatiales. Il n'est pas possible d'intervertir les parties de 62 puisque parties il n'y a, la chronologie n'est plus modulable par le lecteur. 62 aborde la temporalité du roman dans un exercice inverse, puisque plutôt que de multiplier les parties et d'en faire un roman malléable, le roman lance sur la piste de plusieurs personnages à la fois, tous témoins de certaines manifestations de la ville. Personne ne peut plus tenter de se figurer le temps subjectivement tellement il est imbriqué dans une dynamique de l'autre. Dès lors, le futur, le passé ne comptent plus comme temporalités que si elles sont ramenées au présent, présent qui n'a de compréhensibilité qu'en la réunion des éléments qui le concernent: « [...] no cometamos la vieja inepcia de potenciar el futuro, ya bastante futuro estropeado para siempre llevo acumulado en la ciudad y fuera de la ciudad y en cada poro »¹³⁹. [43] Il est intéressant de constater que l'innovation temporelle effectuée dans 62 ne concerne pas tant l'exploration littéraire d'écriture du temps mais bien cette quête de l'écriture d'une temporalité de la ville, déjà amorcée dans les deux textes étudiés précédemment. Cependant, cette fois, plutôt que de travailler sur la temporalité subjective comme « un lieu du souvenir », il est question ici d'un temps qui s'élabore, dans sa conversion au langage, d'une expérience fragmentée de la ville chez plusieurs êtres. « Autre exemple de ce refus de la temporalité linéaire du roman traditionnel, le dialogue de Juan et Hélène dans le train qui mène les protagonistes d'Arcueil à Paris forme une « boucle », répétant les mêmes répliques, comme si le temps ne « passait » pas. »¹⁴⁰. Mais le temps passe bel et bien, seulement du moment où les personnages entrent dans la dynamique du langage, ce langage qui leur est si propre, aux Tartares, et qui les mène un peu toujours à la Ville, dans leur espace, leur temporalité distorsionnée, le temps du vécu s'arrête pour tourner sur lui-même dans un temps du raconté. Il n'y a plus de suite temporelle signifiante dans la chronologie mais désormais dans l'émergence d'un dialecte temporel commun, c'est l'alignement des images, des mots, qui formeront un temps-récit. Dans tout le début du texte, on assiste à une suite interminable de sauts entre le restaurant dans lequel s'installe Juan, le Cluny et le gros client qui s'y trouve et des déambulations mentales de Juan sur l'analyse de la situation ou sur la zone, ou sur quoi que ce soit, ce qui présage déjà de l'importance de la mise en langage de l'instant tel que perçu par le

¹³⁹ *Idem*, p.67.

¹⁴⁰ PERROT-CORPET, Danielle, « 62- *Maquette à monter* de Julio Cortázar : un « nouveau roman » ? », p. 177-199, *In, La Licorne, op.cit.*, p.187.

personnage qui le vit. Alors quel « temps » définit réellement le récit? Ces instants « hors temps », comme il les appelle, ou vraiment ces moments racontés d'une histoire qui concerne tous les personnages ? L'essence de 62 s'appuie sur ce seuil des temps collectifs à vivre mais à partager, ces temps du vécu à installer dans un système de compréhension commun pour bâtir la maquette, la Ville.

Métalangage, métaréel ?

[...] obstinándose todavía vagamente en reaviar esa materia que cada vez se volvía mas lenguaje, arte combinatoria de recuerdos y circunstancias, sabiendo que esa misma noche o al día siguiente en la zona, todo lo que contara estaría irremisiblemente falseado, puesto en orden, propuesto como enigma de tertulia, charada de amigos[...] ¹⁴¹. [44]

Cette citation, typique de la dynamique dérisoire qui circule entre les personnages dans un sérieux des plus appliqué, exprime bien que ce qui est dit, au moment où il est dit, dans la zone, entre Tartares, n'acquiert de valeur de vérité que dans le moment de son énonciation, dans le moment où il y a correspondance entre les gens qui s'y trouvent puisque, dès que chacun s'appropriera ce moment du « dit », il sera irrémédiablement faussé par son intégration dans un système propre à chacun. Le « dit » dans 62, ne prend de sens ou d'entière vérité que quand il est partagé et repensé par les autres. Le « dit » doit se collectiviser, chercher ces moments de concordance. Ce que « l'un » a dit, les autres vont le remâcher, lui donner vie. En assumant l'idée que le texte de 62 est l'ébauche d'une expérimentation sur la littérarité de la ville, il fallait inévitablement la confronter au langage en tentant de la dire. Tenter de la dire, tenter de la comprendre dans le langage, serait-ce dire qu'il y aurait une recherche du langage de la ville ? À tout le moins, ce serait dire qu'il y a une véritable tentative d'insérer la ville dans le langage, sans l'y limiter. Langage vernaculaire et langage de l'esprit (ou de la création, ou de la spontanéité), art de raconter et de discuter, le langage est le matériel premier par lequel l'auteur construira sa maquette et par lequel l'idée de la Ville prendra forme. Le langage est non seulement le lien qui unira les expériences de tout un chacun mais aussi ce qui fait de la Ville une réalité et pas qu'un songe, une impression fugace. En fait, en cherchant à définir la Ville, cet espace total, plein,

¹⁴¹ CORTÁZAR, Julio, 62- *Modelo para armar*, op.cit., p.30.

un questionnement afférent émergera sur un langage qui touche à l'autre, un « raconté » de l'expérience qui puisse être universel. La langue, si elle est le premier lieu commun des personnages, elle sera également leur plus grand obstacle à franchir pour leur projet communautaire de Ville en ce que chacun possédant un langage propre à sa fantasmagorie, le « dit » ne saura jamais correspondre totalement avec celui de l'autre et fera de la Ville un projet élaboré en communauté mais ramené à un système fantasmatique propre à chacun. La langue reste cet outil par lequel il sera tenté de « créer » la ville, Ville, VILLE, tout en sachant que cet outil marquera la rupture première d'avec l'impression de la ville, le passage au langage impliquera toujours une distanciation, une mise en passé de l'impression empirique de la ville. « An ideal instrument for building the open city might then be said to be a tongue both impoverished and porous, a tongue with a « passion for improvisation », labouring to construct a « theatre of new, unforeseen constellations »¹⁴².

Fait intéressant, le roman s'introduit et se clôt dans une ineptie du langage, une sorte de questionnement langagier sans queue ni tête, surtout sans tête. Le roman débute sur les pérégrinations mentales de Juan sur le *Château Saignant* qu'il a commandé... et termine sur les « ts ts » de Feuille morte (Feuille morte qui d'ailleurs ne s'exprime que par des onomatopées répétitives sans pour autant être incomprise du reste du groupe). Le langage est jeu pour les personnages et la frontière qui les différencie. On suppose que les personnages partagent une dynamique orale qui est insaisissable pour le lecteur mais qui, somme toute, importe peu puisque le genre de conversation est compréhensible, que le décodage de la dynamique présente dans le discours des autres n'est peut-être pas toujours nécessaire à la compréhension. La lecture de 62 incite à laisser tomber cet espèce de « voyeurisme » du lecteur à vouloir tout savoir sur le personnage pour davantage se concentrer sur le dialogue comme discours qui mène à une création plutôt que comme information. Trouver un lieu commun au langage ne relève plus du fait de parler de la même chose mais de parler dans un même but. Parce que d'abord l'autre me concerne, ce qu'il pourra dire, que nous en ayons une expérience commune ou non, me concerne aussi du fait même que ça vient de l'autre.

Et comment le langage et la pensée se déploient-ils dans 62 ? Le langage souffre toujours d'un manque par rapport à la vision, à l'impression de la ville. Il ne peut traduire

¹⁴² DERRIDA, Jacques, « Générations d'une ville : mémoire, prophétie, responsabilités », p.12-27, *In Open city, op.cit.*, p.11.

tout cet amalgame de signes et de souvenirs, mais peut permettre de partager ces bribes incomplètes que chacun formule dans un dialecte propre à l'expérience qui s'y rattache. Chaque personnage a ses manques dans le langage, que ce soit Feuille morte et ses onomatopées (« Tss, tss »), Calac et ses adjectifs à usages infinis (« cronco », « petiforro »), Célia et ses phrases dont il manque des parties (« Y yo hablando de. Tan. ») ou Oswald l'escargot qui, disons-le ainsi, bave. Ils ont tous leur langage comportant des lacunes et ne se soucient donc guère de celles des autres. Plutôt que de tenter de combler ces vides avec des mots qui ne sauront les remplir réellement, ils les exposent et les partagent faisant de ces vides un appel à l'autre et à sa collaboration. Et effectivement, ils semblent tous se comprendre et le lecteur doit bien s'y faire aussi et y participer en y apposant ce qu'il croit devoir y être dit partageant de ce fait l'expérience de collectivisation du langage, cette expérience dans laquelle chacun tente de s'insérer en apportant une association d'idée reliée à son système de compréhension. Dans l'œuvre de Cortázar, il semble souvent préférable de soustraire des mots, là où les mots ne suffisent plus. Et plus encore, il semblerait que Cortázar se fasse un véritable devoir de ne pas saturer le texte de ces surplus, afin que le texte « parle » encore un peu de lui-même, qu'il supplée aux mots manquants en ouvrant aux passages, ce pourquoi nous parlerons d'une « ouverture du manque ». Et ce « manque » volontaire, les Tartares le pratiquent aussi, comme s'il y avait toujours des vérités préexistantes au « raconter », que certaines choses faisaient partie de l'ordre de ce qui est inné au collectif et qui dirige la parole : « Suponiendo que el que cuenta a su manera, es decir que ya mucho estuviera tácitamente contado para los de la zona »¹⁴³. [45] Déjà connues non parce qu'elles ont été dites mais parce qu'elles constituent un fond commun à l'être même de ceux qui gravitent dans la zone. Le vide sémantique parle de lui-même car, bien inséré, il est plus « plein » que quelque mot que l'on puisse y mettre. Un des personnages type de cette idée est la Maga, elle qui, tout en parlant la langue des autres personnages de *Rayuela* ne faisait jamais réellement de sens pour les autres puisqu'elle ouvrait toujours les bras au manque et au hasard, assumait pleinement ces vides ne cherchant de sens en eux que dans ce à quoi ils pouvaient renvoyer. Elle qui, dans ses manques du langage, dans tout le Manque qu'elle pouvait porter, jouait le rôle d'oracle, faisait comprendre des choses à l'autre dans les questionnements qu'elle laissait en

¹⁴³ CORTÁZAR, Julio, 62- *Modelo para armar*, op.cit. p.19.

suspend. « Le langage cesse de circuler objectivement à travers les alignements de l'interlocution normale. Il devient sistre révélateur de la base charnelle qui le profère, du corps parlant, du sujet palpitant »¹⁴⁴. Force est de constater tout de même, que dans toute la dynamique du jeu, qui est par ailleurs la seule façon qu'ils semblent connaître pour s'exprimer, dans tout le questionnement littéraire sous-jacent aux propos farfelus, le langage « tartare » est vie puisqu'il en appelle de l'instabilité du sujet, du manque du sujet qui fait créer. Le corps s'insérant dans la ville à sa manière, selon ce qu'il est et ce qu'il cherche, possède un langage qui s'adapte à cette expérience charnelle de la ville. La ville a cette particularité invitante de faire que chacun, en considérant l'apport du berceau dont il provient, contribue à la ville, mais trouve en elle un point d'ancrage physique en participant de ses lieux, un point de convergence qui le relie aux autres dans un temps ici et un espace présent. Le langage permet ainsi au sujet d'avoir ce référent identitaire propre qui lui permet de s'ouvrir à l'autre en restant lui-même. Italo Calvino définit ainsi son expérience française :

Le lieu idéal pour moi est le lieu où il est le plus naturel de vivre en étranger : Paris est ainsi la ville où je me suis marié, où j'ai trouvé une maison, élevé ma fille. Ma femme, elle aussi, est étrangère : à trois, nous parlons trois langues différentes. Tout peut changer, mais pas la langue que nous portons en nous, ou plutôt qui nous porte en elle comme un monde plus exclusif et définitif que le ventre maternel¹⁴⁵.

Le langage est avant tout l'outil primitif par lequel l'exilé – ne sommes nous pas tous un peu exilés dans la ville ? – aborde la ville, se confronte à elle. C'est dans son questionnement des liens entre la langue et la réalité qu'il se crée un monde de cohérence :

[...] automática, irónicamente, como buen intérprete habituado a liquidar en el instante todo problema de traducción en esa lucha contra el tiempo y el silencio que es una cabina de conferencias, había hecho trampa, si cabía hablar de trampa en esa aceptación (irónica, automática) de que *saignant* y *sanglant* se equivalían y que el commensal gordo había pedido un Castillo sangriento, y en todo caso había hecho trampa sin la menor conciencia de que el desplazamiento del sentido en la frase iba a coagular de golpe otras cosas ya pasadas o presentes de esa noche, el libro o la condesa, la imagen de Hélène, [...] en eso que Juan no sabía cómo nombrar, porque cadena o coágulo no eran más que una tentativa de situar al nivel del lenguaje algo que se daba como una contradicción instantánea, que cuajaba y huía simultáneamente, y eso no entraba ya en el lenguaje articulado de nadie, ni siquiera de un intérprete avezado como Juan »¹⁴⁶. [46]

¹⁴⁴ YURKIEVICH, Saul, « Des énigmes qui démontent », p.48-55, *In L'arc* no.80, *op.cit.*, p.52.

¹⁴⁵ CALVINO, Italo, *La machine littérature : essais*, éditions du Seuil, collection pierres vives, Paris, 1984, p.250.

¹⁴⁶ CORTÁZAR, Julio, *62- Modelo para armar*, *op.cit.*, p.10.

Mais de cohérence, le personnage ne trouve que de l'oscillation, des liens à faire entre l'action qui l'entoure et les images qu'il y superpose, les mots qui résonnent de sens et les banalités qui s'y entremêlent. Le temps ne peut s'arrêter pour prendre le temps de réfléchir, il ne cesse d'amener des mots, des images à intégrer, créant un sentiment de confusion chez le sujet, d'autant plus s'il est seul, s'il dirige la narration. Il est d'ailleurs à noter que les discours décrits par un narrateur interne ne seront souvent pas identifiés – pouvant être reliés à l'un ou l'autre locuteur – , puisque que ce serait superflu, voire « confusant » de devoir toujours replacer la parole dans la trame narrative de l'un ou de l'autre. En fait, et c'est là toute la tentative d'embrasser un récit plus « ouvert », le personnage ne parle pas à son profit dans le récit, mais bien pour l'enrichissement collectif de l'histoire. Il parle en tant que « sujet parlant », comme celui à qui la ville a donné d'être sujet, alors même que sa parole est la ville et que le livre est lui :

[...] le mérite de Cortázar-incalculable peut-être- est d'avoir ouvert une porte dans le *labyrinthe* (pour paraphraser un titre célèbre de Robbe-Grillet) des jeux métanarratifs ou s'affrontaient et se confondaient interminablement le texte et son référent : une porte ouverte peut-être dans la forteresse du sujet occidental enfermé dans les prestiges de son discours, pour lui permettre de s'en échapper, d'aller faire un tour « de l'autre côté »¹⁴⁷.

La pluralité des « je » perd de son sens au profit d'un je suprême, englobant. Les voix s'unissent pour en arriver à se confondre en un discours de la ville, qu'ils ont construit mais qui a émané de leur expérience aussi, libre de sa puissance. Car si le récit commence avec Juan, avec un narrateur omniscient, dès que la ville commence à se présenter, la narration se met à osciller entre le « je » des différents personnages et un narrateur, ou parfois entre un dialogue et des faits relatés d'un point de vue complètement externe. Comme si du moment où la ville prend place dans le récit, ce dernier change sa façon d'être dite. Comme le parèdre qui émerge à l'intérieur même du langage et à l'instant de l'énonciation, qui n'est fixé que dans le moment de sa dénomination et dans son existence reliée à celui qui parle, celui qui tente de formuler sa pensée. À force de dire, la ville ne se « voit » plus, elle devient Ville et s'impose au sujet dans des moments où il se laisse aller au-delà du langage, du regard, des sens de la ville. Mais de retour de la Ville, il lui reste les sens pour tenter de donner une concrétude à son récit. « La Ciudad es de todos, ¿no?

¹⁴⁷ PERROT-CORPET, Danielle, « 62- Maquette à monter de Julio Cortázar : un “ nouveau roman ” ? », in *Cortázar : de tous les côtés*, p. 177-199, In *La Licorne*, op.cit., p.199.

Alguna vez me podía tocar a mí conocerla por algo más que tus relatos, las noticias de mi paredro, algún vago paseo »¹⁴⁸. [47] La ville se dévoile certes au sujet dans la promenade et par le regard mais elle n'est rien si ce dernier ne peut la raconter, la transmettre, la représenter en une fraction d'elle que chacun incarne. Cette portion de ville que chacun porte en son être touche au fait que les personnages sont langage dans leur dénomination même ; pourquoi effectivement certains prennent-ils des noms plutôt communs comme Juan ou Hélène alors que d'autres sont affublés de noms « fictifs » tels Calac, Tell, Polanco et que d'autres même ont un objet pour nom comme Feuille morte ? Car s'il serait de mise de chercher un sens, une raison qui va au-delà du simple sens ludique de l'auteur à toutes ces inventions du langage, ces adjectifs (cabèques, caluques, les « bis, bis » de Feuille morte), il faut voir dans le nom la manière détournée que prend l'auteur pour inclure dans le récit, à un même niveau narratif, des personnages répondant tout autant du personnage-qui-pourrait-être- le-voisin, du personnage fantasmagorique dont le nom reflète une lubie de l'auteur ou du personnage de conte pouvant être animal ou sorcière et qui participent tous, d'une même manière à la ville comme entité.

D'une part, « l'espace » que recherchent les personnages étant bien au-delà de la géométrie urbaine conventionnelle, il est peu étonnant que la langue utilisée pour dessiner le propos-maquette dépasse l'utilisation cartésienne que l'on peut en faire. D'autre part,

La ville telle qu [e de Certeau] la voit est un langage, une réserve de possibles, et s'y déplacer à pied revient à en pratiquer la langue, à effectuer un choix parmi ses possibilités. Une éventualité effrayante se profile derrière cette métaphore : si la ville est un langage parlé par ceux qui s'y déplacent à pied, la ville postpiétonne est non seulement muette, mais menacée de devenir une langue morte, dont les expressions familières, les jeux de mots, les jurons sont oubliés, quand bien même sa grammaire survit¹⁴⁹.

Dire, c'est un peu tuer, c'est circonscrire et donc cesser l'ouverture que porte intrinsèquement le propos, d'où tout le paradoxe du langage et l'hésitation à dire, l'hésitation à temporaliser aussi car placer un élément dans le récit, que ce soit le récit d'un sujet ou le récit du roman, c'est le contraindre à exister dans le contexte qui lui a été attribué. D'où le fait que le lecteur est constamment convié à remanier le récit, à le re-lire. L'auteur laissant ces ouvertures portées vers diverses voies sémantiques, il demande au lecteur de les travailler avec lui : « Et c'est pourquoi dans certaines de mes nouvelles il y a des passages que chaque lecteur doit comprendre à sa façon. Moi aussi, je les comprends à

¹⁴⁸ CORTÁZAR, Julio, *62- Modelo para armar*, op.cit., p.61.

¹⁴⁹ SOLNIT, Rebecca, *L'art de marcher*, Actes sud, Paris, 2002, p.279.

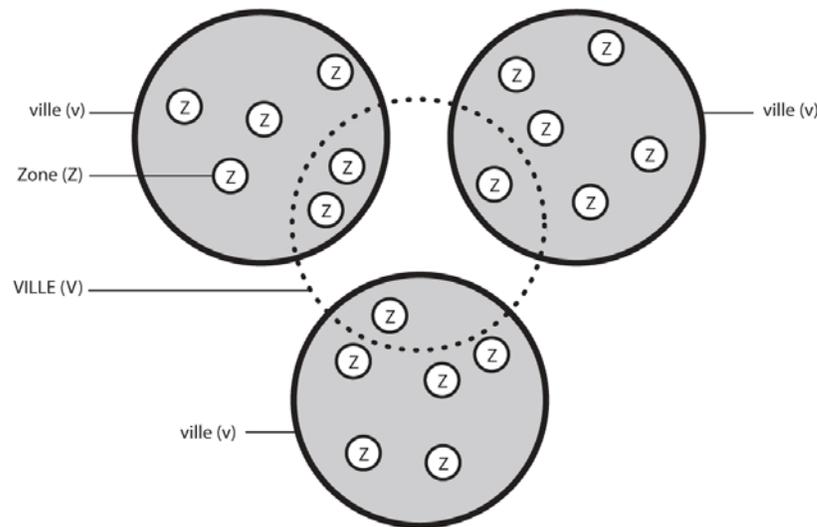
ma façon, qui peut n'être pas la même que lorsque j'ai écrit la phrase »¹⁵⁰. L'interprétation, ou plus encore, l'acceptation des diverses possibilités est une clé de compréhension de l'œuvre de Cortázar, tout comme l'abandon, parfois, de tenter de trouver un sens caché aux mots inexistantes, aux phrases déviantes du langage vernaculaire. Cet abandon, cependant, doit parfois être vu comme le détachement de la hiérarchie sémantique du discours telle que l'explique Roland Barthes dans *L'analyse structurale du récit*, pour revenir à un niveau inférieur de compréhension tel que le phonème ou le balbutiement comme entité discursive qui forcera le récepteur à intervenir dans le discours et à transposer cette instance du langage dans un système complet. Cette capacité à déceler le plus petit signifiant temporel dans l'espace pour le replacer dans un discours historique plus large sera le correspondant de l'expérience que vivent nos Tartares dans la ville. Ils apprendront à vivre sa constante mutation, le fait que la langue n'est jamais inscrite dans les murs et qui pourtant porte les couches qui s'y sont inscrites, le fait que tout est signe dans la ville et ne demande qu'à être décodé. La ville parle ainsi :

il faut me garder et faire effraction en moi, me sauvegarder *et* me transfigurer, me transformer pour me sauver, il faut m'aimer et me violer, mais d'une certaine manière et non d'une autre. Il faut m'affirmer comme je m'affirme et pour cela inventer l'impossible qui consiste à respecter mon corps passé, à dire mon âge mais aussi, et par respect, à me donner assez de vie pour ne pas me confondre avec un conservatoire d'archives, une bibliothèque de légendes lithographiques, un musée, [...]. Je comprend tout cela en moi, dans mon grand corps en déplacement mais vous ne devez pas m'y réduire, je suis le seuil d'autre chose encore, je n'ai jamais été, une ville n'aura jamais été seulement cela.[...] Est-ce que ça parle une ville ? Je disais tout à l'heure que la ville nous dictait des ordres *contradictaires* et d'autant plus autoritaires qu'ils se profèrent en silence. Certes. Mais ce silence est le moment d'un langage, et parfois d'autant plus éloquent qu'il nous oblige à le traduire. Il faut des interprètes, beaucoup d'« interprètes », disait Kafka au début des *Armes de la ville* [...]¹⁵¹.

¹⁵⁰ CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, *op.cit.*, p.46.

¹⁵¹ DERRIDA, Jacques, « Générations d'une ville : mémoire, prophétie, responsabilité », p.12-27, *In Open city*, *op.cit.*, p.23-24.

La ville, la Ville, et la zone



152

Il est important de comprendre les relations qui unissent ces trois espaces définis par Cortázar pour saisir la portée de chacun dans l’imaginaire des personnages et dans le projet qu’ils caressent. La relation de proximité qu’entretiennent ces trois instances de l’espace n’est pas simple à dépeindre puisqu’elles ne répondent pas aux mêmes lois et aux mêmes types de frontières. La ville – petit v –, est certainement l’entité la plus facilement accessible puisqu’elle réfère à une réalité existante, la ville, n’importe laquelle, qui répond d’un nom propre, celle qui est définie dans des limites géographiques strictes et se meut temporellement dans un même fuseau horaire. La Ville, elle, est cet espace-temps (ou peut-être cet a-espace, a-temps) accessible au sujet dans un état d’esprit d’ouverture totale qui englobe à la fois toutes les villes, réelles ou imaginées, les souvenirs et l’à-venir, dans un état de plénitude et d’absorption de tout le savoir que le soi peut contenir. Ce n’est cependant pas une utopie de la ville telle que des théoriciens idéalistes ont pu l’imaginer mais plutôt une ville subjective – répondant du désir de totalité relié à la ville chez le sujet – qui embrasse l’universel et le particulier en une même unité. Dans le schéma ci-dessus, la Ville est représentée par des pointillés en opposition à la ligne pleine puisque sa délimitation est floue et perméable, elle touche à toutes les villes, les zones, les espaces des sujets mais reste une délimitation « ouverte » de laquelle on peut sortir et rentrer, toujours. La zone, enfin, désigne ces points de rencontre des sujets, aussi nommés les « Tartares »,

¹⁵² Tentative personnelle de schématisation des trois instances spatiales qui nous intéressent.

ces moments-lieux de l'échange entre ceux-ci, qui prend place dans la ville et qui pourrait certainement être intégré à la Ville, si ce n'est que l'accès à la Ville se dévoile à chacun en des instants différents, et que le sujet n'étant pas maître de ses incursions, il ne peut que les rechercher, y rester ouvert.

S'il a déjà été établi que *62* est un roman de la ville, en ce qu'il fait de la ville non seulement un cadre spatio-temporel qui soutient sa réflexion sur le sujet pluriel tentant de se dire, mais aussi dans son élaboration d'une étude sur l'identité intrinsèque de celle-ci et ce, dans le langage, il est toutefois nécessaire de souligner une fois encore combien ce roman de la ville diffère des deux derniers textes à l'étude. Car si la ville de *Rayuela* se déployait devant le personnage jusqu'à ce qu'il la fasse sien, qu'il comprenait les endroits selon la trame imaginaire qu'il lui avait donnée et qu'il la situait dans l'ordre de son récit mental, donc qu'elle structurait la quête, et que dans *El otro cielo* les structures particulières de la ville pouvaient engendrer la continuité entre les différents lieux du sujet, la confrontation sujet-ville dans *62*, le sujet, qui perd de sa prédominance au profit d'une collectivité, construit sa Ville au gré de la ville qui dicte le récit. Si dans *Rayuela* la ville était un cadre, une référence, une donnée du jeu, dans *62* elle devient un autre, une présence avec laquelle discuter. Elle se révèle à l'être quand il se joint à d'autres afin de la partager. La ville, petit « v », est cette ville qu'un tout et chacun peut se figurer puisqu'elle n'est en rien extraordinaire, c'est le conglomérat de constructions, de personnes, d'activités et d'occupations, c'est l'image de la ville que chacun conçoit ou croit comprendre de l'entité « ville ». La Ville, elle, est cet ensemble aléatoirement juxtaposé de toutes les villes, l'idée unifiante d'une ville totale qui n'apparaît que dans le langage ou dans le rêve, celui du sommeil ou celui du « songe éveillé ». La zone, si elle prend place dans un espace ponctuellement défini – et c'est là tout l'ancrage dans le réel –, fait plus allusion à l'espace créé par la présence conjonctuelle des Tartares au même endroit, en un même temps. La zone est encore un espace de la fragmentation du réel qui approche les sujets d'un espace compréhensible, qui morcelle la ville en espaces « sien ». En effet, et cela semble être une des obsessions de Cortázar, le fait que plusieurs personnes se retrouvent au même endroit, en même temps dans la ville, ce lieu de l'immense, ce labyrinthe, relève toujours un peu de l'extraordinaire et forme la condition nécessaire pour recréer une autre histoire de la ville, parallèle. Cependant, pourquoi donner un nom d'espace à un moment de rencontre ? Les échanges des Tartares ne sont-ils pas plus des « instants » du partage, du langage qu'un

passage dans la « zone » ? Dans la zone, comme dans la Ville, l'espace-temps est aboli au profit d'un temps « pur » de l'autre ou de soi et si l'instant n'est pas tangible, indéscribable, il s'insère à tout le moins dans un lieu. En fait, et malgré toute tentative de séparer ces instances de l'espace comme distinctes, il faut toujours se rappeler que tous les espaces s'englobent et se recourent, la Ville relève de la ville comme la ville est parfois Ville ;

De la Ciudad, que en adelante se mencionará sin mayúscula puesto que no hay razón para extrañarla – en el sentido de darle un valor privilegiado por oposición a las ciudades que nos eran habituales – conviene hablar desde ahora porque todos nosotros estábamos de acuerdo en que cualquier lugar o cualquier cosa podían vincularse con la Ciudad, y así a Juan no le parecía imposible que de alguna manera lo que acababa de ocurrirle fuese materia de la ciudad, una de sus irrupciones o sus galerías de acceso abriéndose esa noche en París como hubiera podido abrirse en cualquiera de las ciudades adonde lo llevaba su profesión de intérprete. Por la Ciudad habíamos andado todos, siempre sin quererlo, y de regreso hablábamos de ella, comparábamos calles y playas a la hora del *Cluny*. La ciudad podía darse en París, podía dársele a Tell o a Calacen una cervecería de Oslo, a alguno de nosotros le había ocurrido pasar de la ciudad a una cama en Barcelona, a menos que fuera lo contrario »¹⁵³. [48]

La Ville devient un moment (de l'accession à celle-ci) comme un espace, elle ne se trouve pas, elle se donne. Car la Ville existe, il faut le prendre comme un postulat de base, et se donne selon ce que le sujet saura s'y ouvrir ou non. La qualité non-humaine – toute proche du sujet qu'elle soit – de la Ville fait qu'elle devient un autre extérieur et omniprésent qui peut se dévoiler partout, n'importe quand, et qui suit le sujet dans sa quête, quelle qu'elle soit. La Ville comme autre – comme ce constituant externe et omniprésent qui régit déplacements et événements – est à la fois une alliée et une fugitive. Insaisissable, elle appelle au ralliement afin de la traquer, elle appelle à la réflexion pour exister (dans son essence). D'une ville à l'autre, les protagonistes se suivent et vivent les villes selon leurs trajets propres, mais se retrouveront toujours dans leur parcours afin de partager ces villes, ces périple qu'ils traînent désormais. La Ville ne peut cependant être vraiment « trouvée » puisque le sujet la porte en soi et ne peut être « comprise » car jamais complète avant la fin de l'expérience du sujet dans le monde. « Je sais maintenant que la ville sera toujours en moi et que si Hélène est enfin arrivée à son rendez-vous, le mien est aussi aux aguets dans un dénouement, parce que seule la mort me délivrera un jour de la ville »¹⁵⁴. La Ville finie

¹⁵³ CORTÁZAR, Julio, *62- Modelo para armar*, op.cit., p. 22.

¹⁵⁴ GONZALEZ BERMEJO, Ernesto, *Les révélations d'un cronope : entretiens avec Julio Cortazar*, op.cit., p.116.

n'est pas un lieu réellement espéré, car de penser la Ville comme finie serait sa mort imminente. Mais le sujet n'est pas prisonnier, il est seulement porteur d'un héritage lourd de ville, lourd d'autres. La ville que l'on qualifiait de non-humaine devient pourtant un protagoniste (comme, on le verra plus tard, le parèdre se détache de son signifié pour devenir sujet). Elle parle au travers des personnages et est le double, le parèdre si l'on préfère, de chacun d'entre eux à un moment précis. La ville, toute utopie, grand U, qu'elle soit, porte en elle une charge de réalisme déconcertante. Car la ville, comme expérience tellement pleine, tellement pleine d'autre, est trop à porter à soi seul. Elle doit être partagée sans quoi elle mène à la folie, à l'égarement du sujet à tout le moins.

Rencontres miraculeuses ou monstrueuses du sujet avec son monde, chimère suspendues entre ciel et enfer dans le déclin du principe de réalité. La narration rompt les voies anecdotiques et discursives pour se présenter pure manifestation, spectacle de la conscience prise dans la toile d'araignée de sa propre représentation, [...]. Ainsi prend fin la loi d'exclusion réciproque du subjectif et de l'objectif¹⁵⁵.

La Ville, cependant, ne doit pas être vue comme une pure invention de l'auteur, une forme qui permet de rejeter toute convention temporelle ou spatiale de l'écriture. Elle est, en mots, en maquette, l'intuition d'une expérience réelle de l'auteur.

Les critiques qui ont vu dans « la ville » une convention romanesque destinée à faciliter les passages, les récurrences et l'accomplissement de lois hors du temps et de l'espace habituels se sont trompés. Qu'on le croie ou non, cette ville existe en moi et à sa manière. Ça fait déjà plusieurs années que j'ai commencé à rêver d'elle, à la connaître progressivement telle qu'elle est décrite dans 62. Je garde parmi mes papiers un plan de la ville, auquel j'ai ajouté peu à peu des détails- des places, le canal du nord- à mesure que mes rêves m'y faisaient pénétrer¹⁵⁶.

Le temps de l'histoire se dérobe à une temporalité fixe que le sujet sait insaisissable parce que multiple dans ses référents. Au trop-temps de la rue, il substitue un temps-moi qui vient de son imaginaire, c'est-à-dire de la synthèse entre les impressions accumulées dans la marche et un temps-récit des souvenirs du sujet. À défaut de pouvoir recourir à une référence temporelle objective, le sujet projette dans l'espace de la Ville une temporalité unifiante qui émane de ses composantes. La ville regorge de ces mécanismes de passage dont l'auteur est friand et qui ne mènent plus ici d'une ville à l'autre mais d'une ville à

¹⁵⁵ YURKIEVICH, Saul, « Des énigmes qui démontent », *In L'arc no.80, op.cit.*, p.48-55. p.191.

¹⁵⁶ GONZALEZ BERMEJO, Ernesto, *Les révélations d'un cronope : entretiens avec Julio Cortazar, op.cit.*, p.115-116.

toutes les autres puisqu'ils permettent toutes sortes de « transferts », de voyages entre la réalité que l'on s'imagine et celle qui défile devant nous, entre les différentes temporalités des différents humains et substituts qui la composent ; « Le métro, comme les tramways, dont nous disions qu'ils sont un symbole dans 62, ce sont des lieux de passage. Tu entres dans un véhicule qui bouge, qui te déplace... »¹⁵⁷. C'est en traversant ces passages que la Ville perd sa majuscule pour redevenir ville, pour re-présenter un terrain de jeu, de rencontres pour le sujet. Les passages, abondants dans la ville, permettent ici au sujet de naviguer entre l'état de ville, d'éveil, à l'état de Ville, un état qui dans son aspect onirique semble souvent plus proche du sommeil. « De même que les cafés, certains hôtels, certains moyens de transport – ascenseurs, trains, tramways – servent d'intermédiaires entre périphérie et centre. L'histoire pénétrante de 62 a son lieu et son temps dans une géographie et une chronologie amériques, oniriques, hallucinantes »¹⁵⁸. L'idée de porosité, telle qu'abordée par Walter Benjamin et Asja Lacis résumerait peut-être l'ensemble des processus de passages instaurés par Cortázar dans ses œuvres et qui fait des espaces constituants de 62 plusieurs instances se reflétant à l'infini les unes dans les autres, permettant aux sujets de passer d'une à l'autre sans déroger à un ordre du réel ; « The city's porosity spoke to a dense, interpenetrating open – an open that was not abstract but one, rather, that could be read in the minutiae of every day life »¹⁵⁹. La porosité figure ainsi cette idéale atteinte d'un moment de cohérence entre les éléments de la ville qui serait à trouver dans l'expérience la plus factuelle de celle-ci, un moment d'interactions plurielles entre le sujet et l'identité de la ville qui se donne à lui sous la forme de casse-tête à reconstituer. L'idée de porosité est double ; elle entend à la fois les vides que sous-tendent les espaces qui appellent le sujet à les remplir et également ces moments de plénitudes qui sont révélés et que le sujet doit mettre en récit, en cohérence.

La Ville, espace de rêve, espace du rêve

J.C- Je descends donc toujours à la Ville, jamais je n'y monte. La semaine dernière j'y étais de nouveau et j'y ai découvert un nouvel endroit. Je la complète peu à peu. J'en ai dressé un plan

¹⁵⁷ *Idem*, p.72.

¹⁵⁸ p.52 : YURKIEVICH, Saul, « Des énigmes qui démontent », In *L'arc*, no.80, *op.cit.*, p.48-55.

¹⁵⁹ DERRIDA, Jacques, « Générations d'une ville : mémoire, prophétie, responsabilités », p.12-27, In *Open city*, *op. cit.*, p.11.

auquel j'ajoute au fur et à mesure de nouveaux secteurs, de nouveaux quartiers. Elle n'a rien perdu pour moi de sa vitalité.

O.P- Fort bien mais qu'est-elle cette Ville ?

J.C- C'est une ville qui a des caractéristiques parfaitement définies géographiquement, c'est une ville dans laquelle je n'ai jamais été à l'état de veille, je n'en vois aucune – parmi toutes celles que je connais- qui lui ressemble¹⁶⁰.

Une ville, Ville, à laquelle le sujet accède en y descendant, non en y montant comme on aurait pu imaginer (puisqu'il cherche à accéder à une sur-ville selon la définition que nous avons tenté d'en donner, un état de la ville s'approchant de la ville transcendante), est quelque peu surprenant et redéfinit le statut de celle-ci par rapport à la ville immanente que l'on aurait cru à un niveau inférieur d'absolue concordance avec la plénitude recherchée. Si le sujet y descend, c'est qu'il descend en lui-même pour y accéder, il laisse place à un subjectivisme envahissant dont la sensation connue la plus proche est celle du rêve, expérience hallucinatoire dans laquelle le sujet se trouve à la fois en plein contrôle de l'histoire qu'il se raconte à lui-même comme en total spectateur de sa propre réalité. Le sujet est à la Ville ce qu'il est au rêve en ce qu'il se retrouve devant un spectacle dont tous les éléments sont connus – souvent oubliés, ou simplement ne prenant pas place dans un *hic et nunc* – et ainsi totalement familiers, portant à la fois l'empreinte rassurante du connu et inquiétante de ce qu'elle peut révéler au sujet de lui-même. Plus qu'hallucinatoire, elle est comme une expérience de sur-réalité ; « Il ne s'agit pas d'une expérience faite en rêve, il ne s'agit pas d'un cauchemar mais d'une expérience de la vie quotidienne »¹⁶¹. Une expérience surréelle tant elle est empreinte de vrai et que l'on dira ambivalente tant le sujet qui déambule dans la ville oscille entre le être-à-la-ville conscient et le détachement-spectateur dans son parcours. La Ville – concentré des expériences urbaines du sujet et de ses parèdres – est ainsi une création du sujet en ce qu'il grapille les paramètres qui la composent et une unité indépendante de lui qui se construit et se dévoile à mesure que le sujet ose y pénétrer et s'ouvre à la porosité de la ville qui comporte de tels passages. Il a ensuite en héritage le devoir de la dire, de la partager, afin de lui assurer une existence en dehors de l'expérience exclusivement subjective à laquelle il réfère, afin de tenter de la figurer dans une forme le plus possible accessible, dans le langage, au mieux, ou dans toute autre forme de la communication.

¹⁶⁰ CORTAZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, op.cit. p.124-125.

¹⁶¹ *Idem*, p.78.

Il était donc logique, quand je me suis mis à écrire 62 – étant donné toute l’antipsychologie qu’il y avait là, le rejet de toute conduite normale, de tout mobile propre à la conduite psychologique des êtres normaux – que l’idée me soit venue de faire de la Ville, disons, comme le point de réunion éventuel de mes personnages, cela contre toutes les lois humaines et divines, puisqu’il y a des personnages qui s’y rencontrent et à qui même il arrive des aventures, alors que l’un d’eux vit à Londres et l’autre, par exemple, à Vienne. La Ville est un port où soudain ils peuvent descendre et se rencontrer¹⁶².

La Ville peut aisément être perçue comme une expérience hautement surréaliste ou du moins l’image que l’on saurait s’en faire ne manquerait pas de l’être un peu en raison de l’apparente connexion à l’onirisme qu’elle suppose. Mais si les surréalistes s’intéressaient au rêve comme à une structure mentale éclatée permettant toute sorte de formes du dire et une nouvelle imagerie dont les constituants perdent leur signifié pour devenir symboles, 62 s’y intéresse surtout comme le seul processus mental qui pourrait approcher l’état d’ouverture nécessaire pour appréhender la Ville. Amalgame des temps et des images accumulés dans l’espace de la mémoire par un sujet rêvant – donc d’un sujet qui est porté à s’esquiver de la réalité au sens propre – , elle se vit dans un espace réinterprété, constamment, au gré des ajouts acquis au cours des pérégrinations et des rencontres. Par ailleurs, en s’attardant à la signification du surréel comme expérience du plus-que-réel, ce qui se véhicule chez l’auteur par l’usage du fantastique, qu’il conçoit, on le rappelle, comme une ouverture aux expériences particulières de tous les instants, on comprend bien que le sujet doit aspirer à un état ouvert et incontrôlé comme celui du rêve, mais non exclusivement, pour laisser advenir pleinement la Ville. Pour Cortázar le rêve n’est donc pas le l’ensemble révélateur ultime mais bien un processus à tenter d’expérimenter dans l’état d’éveil pour tendre à une expérience pleine mais structurée, compréhensible. Cependant, tel que la précédente citation le laisse supposer, la Ville serait aussi, et ce de façon évidente pour l’auteur, un point de rencontre pour les personnages, comme si la Ville comme espace métaphysique pouvait les rallier en dehors de toute contrainte géographique et visait ainsi non seulement une Ville comme plénitude de l’un mais idéalement pleine de tous ceux qui ont participé à son élaboration chez le sujet. En rapprochant cette idée des précédents textes de Cortázar étudiés, on constate qu’en fait, la ville devient un rêve – en ce qu’elle s’inscrit selon les expériences significatives – mais un rêve qui prend place dans une

¹⁶², CORTAZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, éditions Gallimard, collection folio/essais, Paris, 1986, p.125-126.

forme urbaine, en comprenant comme l'état du rêve le moment où les personnages partagent une façon collective d'appréhender le réel, concrétisé pour eux en la Ville. La Ville devient un espace communicatif ouvert à toute forme de temporalité, non assujettie à un lieu unique ou à toute forme d'identité fermée. Ainsi, « [...] qui oserait affirmer que la responsabilité, les tâches et les actes de mémoire que nous assigne une ville s'inscrivent, au présent, au futur ou au passé, dans des pierres muettes plutôt que dans la rumeur des idiomes qui la hantent ? »¹⁶³.

La Ville est aussi pour les Tartares reliée au monde de la nuit, ce monde un peu à l'envers, où l'on ne voit jamais aussi clair que le jour :

Dans le roman, la Ville (où l'on n'entre que « de nuit » dit le « Poème de la Ville ») est comme l'espace-temps d'une mystérieuse réalité nocturne et plus profonde des personnages, qui n'échangent des *mots* que dans l'espace-temps diurne de la « zone ». La zone, quand à elle, ne prend sens que de son enracinement dans la Ville, dont elle est en quelque sorte la partie émergée [...] ¹⁶⁴.

Ainsi, une nouvelle séparation se fait entre la Ville, cet espace de l'expérience subjective de la « nuit » et la zone, espace de l'énonciation, relié au jour, à la collectivité qui échange dans une modalité naturelle. La ville, de jour, appelle généralement aux comportements civilisés (comme c'était le cas dans *El otro cielo*), socialement admis, avec un langage permettant des relations de travail ; avec la nuit émerge une autre forme de la ville, celle où le langage n'est plus dicté par des rapports hiérarchiques, des comportements adéquats mais par une volonté de faire émerger le sens caché dans les murs de la ville. Ce choc, confrontation du jour et de la nuit, les Tartares eux, l'intègrent à leurs rites quotidiens, leurs manques, leurs zones d'ombres et leurs récits de passage. « Espace spirituel du jeu entre les personnages, scène des rapports conscients par opposition à la scène de l'inconscient (la Ville), la « zone » n'existe que dans la mesure où les personnages s'y racontent des histoires[...] »¹⁶⁵. Car si la Ville est un peu rêve, pleine de sens mais dans le moment du vécu de celle-ci, la zone, elle, peut toujours être accessible du moment où elle réunit des sujets parlants qui échangent. Mais la Ville semble souvent référer à un

¹⁶³ DERRIDA, Jacques, *In Open city, op.cit.*, p.13.

¹⁶⁴ PERROT-CORPET, Danielle, « 62- Maquette à monter de Julio Cortázar : un “ nouveau roman ” ? », in *Cortázar : de tous les côtés, La Licorne, op.cit.*, p.197.

¹⁶⁵ *Idem*, p.186.

monde sombre, un monde de l'intérieur, un peu inquiétant, un « autre côté » que peu de gens cherchent à explorer. La Ville porte également en elle-même sa noirceur en ce qu'elle ne se révèle toujours que partiellement, mais d'un partiellement autre que celui qui se révèle dans la ville. Et celui qui y accède, SAIT qu'il rêve, qu'il devra réémerger dans la ville d'où il est parti, retourner aux éléments qui ont permis ce passage possible. D'où le langage morcelé des tartares. Car dans le rêve, les éléments s'emboîtent d'eux-mêmes, les précisions ne sont pas nécessaires, et l'explication informulable, et c'est sous ce mode qu'ensuite les tartares tentent de communiquer, ce qui ne fonctionne toujours ensuite que partiellement. Même dans leurs conversations leur langage suit l'esprit, suit les pérégrinations de celui qui se laisse dériver au gré d'un ensemble-ville qui décontenance. Mais cette manière de faire est contraire aux bonnes mœurs, la ville est aussi structure, elle ne doit pas devenir une manière de jouer, une forme de liberté collective : « Y puesto que de sueños se trata, cuando a los tártaros les da por los sueños colectivos, materia paralela a la de la ciudad pero cuidadosamente deslindada porque a nadie se le ocurriría mezclar la ciudad con los sueños, que sería como decir la vida con el juego, se vuelven de una puerilidad que repugnaría a las personas serias »¹⁶⁶. [49]

Le rêve représente le plus précisément cet état « transitoire » entre le monde du réel, du jour, et ses différentes expériences du temps que constituent les récits mentaux que le sujet se crée. Une oscillation constante entre un narrateur omniscient et un narrateur interne, comme si chacun tentait de s'approprier l'histoire et de la faire sienne, en quelque sorte. Cortázar nous rappelle combien le récit n'appartient désormais plus qu'à l'auteur mais aussi aux personnages ainsi qu'au lecteur en ce que sa Ville ne sera jamais accessible directement : elle est dépeinte par celle des personnage, compréhensible par celle que chacun porte en soi. On ne peut appréhender la ville comme fait, on ne peut que l'expérimenter et tenter de la dire au pluriel, d'en faire une collection de faits. Et si le jour, tout se porte au regard et s'organise dans des repères temporels, la nuit, elle se couvre de son drap d'ombre et laisse le sujet s'orienter parmi les fantômes qu'elle cache en ses bras. Alors qu'elle est ombre et bruit, qu'elle ne se laisse entrevoir que si on la regarde bien de proche, la ville devient une expérience à la fois plus profonde et moins ancrée dans la réalité dans son aspect nocturne.

¹⁶⁶CORTÁZAR, Julio, 62- *Modelo para armar*, *op.cit.*, p.41.

Cette histoire figurée relate une dérive à travers les profondeurs oniriques, qui ne peut atteindre à l'ordre de la conscience, au monde verbalisé, que comme spectre ou projection de l'intentionnalité inconsciente. Elle ne peut affleurer que comme médiation imaginaire, infiltrant dans le contexte de l'apparence factice des présences et des pressentiments métaphoriquement transposés. L'imagerie interposée (figure, fétiche, vampire, ville, zone, parèdre) fait surgir dans l'objectivité mondaine les figurations du vécu profond¹⁶⁷.

Le rêve qui touche le fantastique, le fantastique qui touche le jeu,

le ludique non pas comme une vision triviale, infantile – au sens que les adultes donnent au mot « infantile » – mais comme une activité profondément sérieuse. Le jeu comme quelque chose d'important en soi, un système de valeurs, et qui peut donner une grande plénitude à celui qui le pratique¹⁶⁸,

le ludique comme pratique de l'ouverture vers et par ce qui entoure le sujet et lui permet de faire du monde un ensemble cohérent. Et si l'on parle d'articulation de la ville, d'une recherche du « dire » du sujet dans la ville, cette phrase de Michel de Certeau cerne de façon fascinante le souvenir du vécu du lieu et l'identification subjective : « le mémorable est ce qui peut être rêvé du lieu. Déjà en ce lieu palimpseste, la subjectivité s'articule sur l'absence qui la structure comme existence et la fait « être là », *Dasein*. Mais, on l'a vu, cet être-là ne s'exerce qu'en pratiques de l'espace, c'est-à-dire en *manières de passer à l'autre* »¹⁶⁹. Dans le rêve, le « sentiment du temps change », la réalité n'a plus d'incidence sur un à-venir mais bien seulement sur le sentiment vécu dans un passé d'archives. La Ville est un peu cet espace d'expériences dans lequel le sujet accumule les éléments et pratiques dans un magma spatio-temporel indéfini et les garde en mémoire pour les classer ensuite – action qui, dans sa quête de totalité, sera le défi qui, chez Cortázar, poussera à inventer dans l'écriture mille et une manières de vivre ces transitions. Comment comprendre le lien qui unit réalité, rêve et fantastique ? C'est que si le fantastique comme expérience de la réalité perçue selon les failles qu'elle comporte est toujours vécu toutefois dans un état d'éveil, le rêve est cette distanciation du vécu immédiat dans une restructuration inconsciente des éléments qui constituent l'imaginaire du sujet. Le rêve est l'expérience fantastique première que le sujet retrouvera dans la ville et le discours de la ville, son expression réfléchie.

¹⁶⁷YURKIEVICH, Saul, « Des énigmes qui démontent », p.48-55, *In L'arc*, no.80, *op.cit.*, p.54.

¹⁶⁸GONZALEZ BERMEJO, Ernesto, *Les révélations d'un cronope : entretiens avec Julio Cortázar*, *op.cit.*, p.66.

¹⁶⁹DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien ; 1. arts de faire*, *op.cit.*, p.163.

Aunque ahora si cerraba los ojos entreveía una imagen de la ciudad, de esas que volvían en la duermevela, en los momentos de distracción o cuando se estaba concentrado en otra cosa, siempre por sorpresa, jamás obedientes a los llamados o a las esperanzas. Sentí de nuevo, porque esas recurrencias de la ciudad participan de la vision y del sentimiento, eran un estado, un interregno efimero [...] ¹⁷⁰. [50]

Le double, continuité ou discontinuité?

Y ya que de eso se habla, con la misma razón hubiera podido decirse que mi paredro era una rutina en la medida en que siempre había entre nosotros alguno al que llamábamos mi paredro, denominacion introducida por Calac y que empleábamos sin el menor ánimo de burla puesto que la calidad de paredro aludía como es sabido a una entidad asociada, a una especie de compadre o sustituto o *baby sitter* de lo excepcional, y por extensión un delegar lo propio en esa momentánea dignidad ajena, sin perder en el fondo nada de lo nuestro, así como cualquier imagen de los lugares por donde anduviéramos podía ser una delegación de la ciudad, o la ciudad podía delegar algo suyo (la plaza de los tranvías, los portales con las pescaderas, el canal del norte) en cualquiera de los lugares por donde andábamos y vivíamos en ese tiempo ¹⁷¹. [51]

Nous avons déjà abordé le thème du double dans l'œuvre de Cortázar comme expression de l'ambivalence de l'auteur entre deux temporalités ou la duplication de l'auteur dans ses personnages, faisant de ses récits des extensions de sa propre expérience de la ville permettant d'élaborer sur les différents processus de passage qu'elle comporte. Non plus retrouvé dans une identité parallèle ou dans un dédoublement de soi-même, le double n'est plus ici propre seulement à soi et en tout point mais une figure spontanée qui apparaît au moment de la mise en mot. La figure récurrente du double est ici appelée « parèdre », lui qui intervient avec le personnage parlant, personnifie du fait même tous ces autres que le sujet porte en lui et qui oriente la parole de celui qui parle. Car si le sujet doit mettre en mot la pensée pour la partager, donc la restreindre au langage, il doit aussi assumer son ou ses interlocuteurs qui du fait de leur réception ouvriront le discours à leur tour. Le parèdre est ce double certain mais autre qui implique le recul face à soi dans le langage. Aucun personnage n'est protagoniste ainsi en ce que l'histoire n'appartient à aucun d'entre eux ; certains reviendront plus souvent certes, tels Juan et Hélène mais ce n'est pas pour autant LEUR histoire qui constitue le récit, c'est l'histoire de tous ceux qui participent à la Ville, à son « raconté », de tous ceux dont l'existence en double une autre. L'autre, qui est certainement une des problématique centrale de la réflexion sur la ville, se déploie ici dans 62 par cette figure qui, pour la première fois, prend une forme autre que le

¹⁷⁰ CORTÁZAR, Julio, 62- *Modelo para armar*, op.cit., p.82.

¹⁷¹ *Idem*, p.23.

double du sujet ou le double de l'auteur. Le parèdre, dont le terme définit le double d'une divinité, son égal ou complément, n'est pas qu'une personne, toujours la même, mais celle qui est appelée à « doubler » le discours au moment de son énonciation. Il est ici pour définir celui qui représente le double de l'un, son espèce de complément, de continuité étrangère qui n'est que dans le moment de la communication. Le parèdre témoigne de la subjectivité toujours un peu résultat de notre interaction en société, il agit comme témoin « premier » de la parole, comme certitude de la présence d'un « autre » dans la discussion, il est le récepteur d'une pensée qui déborde dans le langage et donne preuve au locuteur qu'il entre dans une dynamique de la communication.

[...] pero además, mi paredro valía como testimonio tácito de la ciudad, de la vigencia en nosotros de la ciudad, que habíamos aceptado a partir de la noche en que por primera vez se había hablado de ella [...] y así atribuir cualquier designio o cualquier ejecución a mi paredro tenía siempre una faceta vuelta hacia la ciudad¹⁷². [52]

Le parèdre est plus que cet autre sur lequel le sujet s'appuie pour savoir que son idée est entendue, il est le témoin du sujet qui tente de se dire et concrétise l'idée que la ville est vécue par chacun. Il est le miroir du sujet dans la ville que l'on ne peut regarder qu'avec le recul de l'autre. Cependant, en admettant que tous peuvent être le parèdre de n'importe qui (sauf Feuille morte parce qu'elle n'est pas dans le langage, ce qui ne l'empêche en rien d'être une tartare et plus encore un élément de la ville en admettant que la ville contient une multiplicité de langages), et que donc tous portent en eux le complément, la suite de leur prochain, il en résulte comme un reste, un surplus, un surplus de l'autre qui forme un parèdre autre, transcendant le groupe, qui sera pour eux réel puisque des pensées lui sont attribuées et à la fois absent/omniscient résultat des émanations de tous et qui les surplombe. Ce Parèdre (dénomination personnelle ici car jamais dans le texte le parèdre ne prendra la lettre majuscule), comme la Ville, tendra à devenir un, émanation du pluriel. Le parèdre émane du caractère lacunaire des personnages qui ne trouvent de moment de concordance que dans le recul d'avec soi. Ce recul cependant doit toujours être effectué non pas dans la distanciation d'avec soi mais dans le reflet de soi chez l'autre. Cortázar ne traite jamais ainsi de l'idée du miroir comme telle car la parfaite concordance

¹⁷² CORTÁZAR, Julio, *62- Modelo para armar, op.cit.*, p.27-28.

du sujet avec son reflet ne serait jamais aussi révélatrice que celle d'un sujet perçu par un autre qui saura le compléter, le dire autrement.

Incluso había veces en que sentíamos que mi paredro estaba como existiendo al margen de todos nosotros, que éramos nosotros y él, como las ciudades donde vivíamos eran siempre las ciudades y la ciudad; a fuerza de cederle la palabra, de aludirlo en nuestras cartas y nuestros encuentros, de mezclarlo en nuestras vidas, llegábamos a obrar como si él ya no fuera sucesivamente cualquiera de nosotros, como si en algunas horas privilegiadas saliera por sí mismo mirándonos desde fuera. Entonces nos apresurábamos, en la zona, a instalar nuevamente a mi paredro en la persona de cualquiera de los presentes, a sabernos el aredo de otro o de otros, apretábamos las filas en torno a la mesa del *Cluny*, nos reíamos de las ilusiones; pero llegaba poco a poco el tiempo en que reincidíamos casi sin advertirlo, y de postales de Tell o noticias de Calac, del tejido de llamados telefónicos y mensajes que iban de destino a destino, se iba alzando otra vez una imagen de mi paredro que ya no era la de ninguno de nosotros; muchas cosas de la ciudad debieron venir de él, porque nadie las recordaba como dichas por otro, de alguna manera se incorporaban a lo que ya sabíamos y a lo que ya habíamos vivido de la ciudad, las aceptábamos sin discusión aunque fuera imposible saber quién las había traído primero; no importaba, todo eso venía de mi paredro, de todo eso respondía mi paredro¹⁷³. [53]

Dans l'instance de langage regroupant les tartares, dans la zone, il en ressort qu'ils parviennent à une unité du dire, un sens commun, et de ce sens émerge un parèdre, comme si de chacun émanait un tout duquel répondait le parèdre surplombant, répondant non du sens que chacun y avait apporté mais de celui qui avait émané du discours, en dehors de l'intentionnalité. C'est que le double, pour Cortázar, correspond à une recherche de complémentarité – « on dirait que l'homme ne s'accepte pas comme unité mais que, d'une certaine manière, il a le sentiment qu'il pourrait être simultanément projeté dans une autre entité qu'il connaît et ne connaît pas, mais qui existe »¹⁷⁴ – complémentarité qui répond de la capacité du sujet à s'ouvrir, à finir son écriture. Non que l'achèvement soit le but réel de la quête, ce qui est recherché est la création d'un espace de partage de la ville afin de réussir ultimement à la dire, à s'y situer. Roman de la ville, *62* n'est pas au « je » ou sur le « je », ce qui différencie déjà ce roman de *Rayuela*. Car si *Rayuela* présentait tout de même un personnage qui en contenait deux, du moins un personnage aux temporalités multiples, il est ici vraiment question « des » personnages, ces « autres » interchangeable qui sont tous un peu différents et tous un peu pareils à la fois si l'on s'intéresse à leur présent collectif. En effet, du présent qui nous est accessible, celui du texte, alors qu'ils partagent un même lieu, il émane non seulement un temps qui leur est propre, défini par leur interaction, mais

¹⁷³ CORTÁZAR, Julio, *62- Modelo para armar*, op.cit., p.28-29.

¹⁷⁴ GONZALEZ BERMEJO, Ernesto, *Les révélations d'un cronope : entretiens avec Julio Cortázar*, op.cit., p.51.

également une sorte d'identité de pensée qui ne saurait advenir au sujet individuel et qui n'est pas la somme totale de leurs réflexions additionnées mais une entité nouvelle propre à ce groupe, le double « un » de cette unité plurielle. Ce parèdre qui n'est plus le reflet de quelqu'un serait-il la représentation de l'entité ? Non, car le parèdre n'existe pas vraiment seul, ni dans un autre espace-temps, mais résulte bel et bien des humains qui parlent. Il ne fait que personnifier la parole qui devient celle du groupe, celle qui n'appartient plus à personne, cette impersonnification qui devient dans le groupe, le résultat des discours qui ont été énoncés, qui se répondent eux-mêmes, qui continuent à évoluer en chacun dans la ville. Le parèdre répond de la fonction de permanence. Si dans la zone un des sujets manque, un autre palliera à ce manque. C'est que, dans la ville, on n'est jamais seul sauf si c'est sciemment voulu. « La ville, on en parlera en son temps (il y a même un poème qu'on donnera ou ne donnera pas) tout comme chacun de nous peut parler de mon parèdre et lui, à son tour, peut parler de moi ou d'autres »¹⁷⁵. En fait, on constate que si la Ville répond à ce besoin d'unité dans un espace-temps personnel, le parèdre (dans son acception la plus large), lui, répond de la fonction d'un autre vivant pour lequel et par lequel se déploie la parole et s'élabore la pensée. Plus les sujets deviennent une unité, plus le langage est lacunaire et plus la communication se fait par la simple interaction des êtres entre eux. Ce qui devient révélateur n'est plus le langage mais le vécu de ce langage par chaque personnage dans la ville.

La ville, plus grande que soi

Peut-être que la ville fascine tant le littéraire (Lautréamont, Beaudelaire, Benjamin, Auster...) précisément pour la réalité fugitive qu'elle recèle et l'impossibilité langagière de la décrire entière. Elle fascine parce qu'elle est partout, pour celui qui y gravite, et qu'elle est la plus haute instance référencielle à laquelle le sujet peut vraiment accéder par les sens. Le réel est accumulation et la ville offre au marcheur une multitude de parcours à collectionner, à reconfigurer. Une formule mathématique dont la solution serait un infini absolu. Combien de fois la ville aura-t-elle été anthropomorphisée en une femme, une chose, en une réalité métaphorique par laquelle on tente de la saisir? Elle figure et est

¹⁷⁵ GONZALEZ BERMEJO, Ernesto, *Les révélations d'un cronope : entretiens avec Julio Cortázar*, op.cit., p. 25.

figurée, se laisse prendre au mot et s'en échappe. Rebecca Solnit, dans son ouvrage *L'art de marcher* nous cite Philippe Soupault : « La ville n'était donc pas la ville. Elle se dressait au-dessus des brumes, tournant comme la terre sur elle-même, plus féminine que de coutume. Et Georgette elle-même devenait une ville »¹⁷⁶. La ville est cet espace ahurissant, insaisissable, que l'individu cherchant à la saisir tentera de s'approprier, au moins par le regard, par le fait d'y avoir mis les pieds en plusieurs endroits. Le roman – et plus particulièrement dans le cas de Cortázar – correspond aussi à cet objet que le lecteur tentera de s'approprier dans la lecture tout en sachant bien que quelque chose de la volonté de l'auteur, quelque chose de son « entièreté » ne lui sera jamais révélé. La quête que le récit retrace, qui est d'abord celle de l'auteur, ne sera toujours que des traces réinscrites par l'auteur, vécues ou imaginées, données dans le récit selon un ordre relatif au livre dans lequel il se situe. Le temps de 62 se « coagule », se « cristallise », se « condense », « hors du temps », mais rien ne peut jamais l'être, et hors de quel temps ? Hors du temps de la ville, le personnage acquiert dans le récit un espace pour sa voix, il peut coucher dans le verbe son passage dans la ville. La ville, est le partage, la ville c'est l'autre, et doit être abordée comme telle, dans un langage commun, dans un temps de l'autre qui nous échappe. La Ville correspond à la spirale, si chère à Cortázar, cette figure sans cesse en augmentation par rapport à elle-même, déroulant son tentacule toujours un peu plus loin de sa frontière, de son contour. Spirale qui, dans son mouvement d'étendue, tourne toujours autour d'elle-même, se centre toujours sur un point milieu et cherche à s'étendre en repassant toujours dans un sillonnage régulier mais constamment plus étendu.

Lo que pudiera ocurrirle en la ciudad nunca la había preocupado tanto como el sentimiento de cumplir itinerarios en los que su voluntad poco tenía que ver, como si la topografía de la ciudad, el dedalo de calles cubiertas, de hoteles y tranvías, se resolvieran siempre en un solo inevitable derrotero pasivo. Pero ahora ese París subterráneo que durante algunos minutos la llevaría también a través de un sistema ineludible de pasajes y de vías, la aliviaba extrañamente de su libertad, le permitía quedarse como en ella misma, [...] « Es casi como estar en la ciudad », [...] ¹⁷⁷. [54]

Comme si en s'ouvrant à la ville, la ville allait ouvrir le sujet à des rencontres dont celle avec soi-même. Toute l'ambiguïté de la perception de la ville réside également dans cette

¹⁷⁶ SOUPAULT, Philippe, *les dernières nuits de Paris*, Gallimard, coll. "L'Imaginaire", 1997, p.42-43 In SOLNIT, Rebecca, *L'art de marcher*, éditions actes sud, collection Babel, 2002, Arles, p.272.

¹⁷⁷ CORTÁZAR, Julio, *62- Modelo para armar*, op.cit., p.102.

oscillation de la ville entre la Ville transcendante, toute-puissante de temps et d'espace et la ville, figure de l'immanence, celle à laquelle on accède sans jamais la pénétrer tout à fait. En fait, de transcendantal il n'y a trace mais plutôt des moments de plénitude du sujet qui trouve dans la ville assez d'autre pour emplir ses trous et d'immanent il regorge, assez troué pour revenir à la ville. La ville permet l'autre primordial, cet accès à soi que le sujet recherchera de plusieurs manières une fois qu'il l'aura expérimentée. Cette perception s'approche de celle-là même que l'auteur fait du fantastique, cette perception si collée au réel, qui le suit pourtant de façon à distance: « mais si j'ai fait ce saut en arrière c'est pour essayer de t'expliquer qu'il n'y a pas eu un moment où j'aurais pu définir le fantastique en tant que tel. Il y a eu un monde parallèle, perméable, mêlé au monde de tous les jours, celui de l'école et de la maison, et moi j'évoluais de l'un à l'autre »¹⁷⁸. Le sujet conscient de ses « plusieurs cotés » qui tente de trouver une façon de les lier, trouve certainement dans l'espace de la ville un aspect « unifiant ». Le passant, toujours dans le manque, cherche à combler son expérience. Le temps perd de son emprise au profit d'une inconscience rassurante, si pleine qu'elle échappe à la structure spatio-temporelle. « Pero quédate, ahora, tenemos todo el tiempo necesario. Esto también, a veces, es la ciudad »¹⁷⁹. [55] La ville n'est plus la ville, le parèdre n'est plus le parèdre de quelqu'un, comme si à force d'être toujours autre, les choses devenaient une seule, comme si à force de miroiter une réalité à laquelle elles ne correspondront pas, les identités devenaient toutes seulement récit. La ville représente cet ensemble d'expériences échappées qui se réinscrivent, se révèlent dans la porosité de la nouvelle ville. « Je ne pars d'aucune conception intellectuelle. Tout au contraire, je pars de ce qui me vient de ma petite enfance [...] »¹⁸⁰. La réalité, pour le sujet, émerge toujours de l'expérience de celle-ci dans des images qu'il ne sait nommer. Tenter d'accéder à la ville c'est embrasser le plus grand que soi, c'est dire que la ville est toujours un peu trop fugitive pour le sujet qui la recherche. Maquette dans le poème de la ville, et les proses de la ville qui continue, le roman cherche à se dire lui-même et à définir ce tout tant recherché dans la ville, chacune d'entre elles. La Ville devient ainsi dans le mot et sa définition, cet idéal recherché par les personnages de Cortázar. Elle est l'amalgame des temps du sujet et l'espace qui les lie, elle est le berceau du sujet découvrant et le jeu

¹⁷⁸ CORTAZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, op.cit. p.75.

¹⁷⁹ CORTÁZAR, Julio, *62- Modelo para armar*, op.cit., p.104.

¹⁸⁰ CORTAZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, op.cit., p.72.

« total ». La Ville est le mot et le tout, elle échappe à toute définition comme la ville totale devrait le faire, elle échappe au temps puisqu'elle est toujours passé et futur en même temps, elle est l'inscription et l'invitation à la repenser. La Ville est pour les tartares cette invitation à la mise en récit de la ville qui nécessite d'abord qu'ils arrivent à communiquer entre eux au-delà de la langue, ils doivent apprendre à parler la « ville » s'ils veulent atteindre ce projet babélien de la Ville. La Ville représente le cadre « donné » au sujet qui veut bien l'explorer pour jouer, aller dans les passages et se chercher lui-même. La Ville est en quelque sorte la dénomination la plus achevée de l'auteur en ce qui concerne les mécaniques littéraires de la ville, ce lieu méta-temporel dans lequel le sujet peut se mouvoir, créer son histoire, jouer et se souvenir.

Ce lieu qui porte un nom propre et que nous habitons présentement mais qu'il nous faut aujourd'hui projeter comme un lieu à venir et à venir de façon pourtant prescrite par l'essence de sa mémoire, c'est un lieu riche d'une immense histoire stratifiée dans ses murs, ses monuments et ses rues, d'une histoire qui pourtant reste à venir, puisque nous nous interrogeons sur ce qu'il faut en faire, et un lieu que nous habitons, si nous l'habitons, tout autrement qu'une maison, un musée, une architecture de pierres tombales, un monument, un temple, une église, une usine, un centre de communications téléphoniques, ferroviaires, aériennes, un centre d'attractions culturelles ou touristiques¹⁸¹.

¹⁸¹ DERRIDA, Jacques, *Génération d'une ville : mémoire, prophétie, responsabilités*, p. 12-27, In *Open city*, op.cit., p.18.

Conclusion

J'écris : j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours.
Je suscite des *blancs*, des *espaces* (sauts dans le sens : discontinuités, passages, transitions)¹⁸²

Admettant que l'écriture, tout comme la déambulation, est une forme d'investissement de soi dans l'espace, de projection d'une trame inconsciente sur la structure rigide des espaces qu'elle rencontre, de fixation du monde tel que perçu, magique ou lacunaire, en une langue perceptible, il faut savoir reconstituer un récit qui sera à son tour plein de trous, empli de liens suscités par le morcellement de ses parties. Comment se forme un parcours du récit qui saura être signifiant à son tour, rempli de ces lieux prenant leur plein sens dans le tracé qu'ils forment entre eux, et laissant suffisamment d'espace afin que puissent se produire les sauts, les liens, ces réels moments de significances? Les sauts, transitions, espaces (comme vides) seront d'autant plus de procédés visant à faire toucher l'expérience littéraire d'un temps du sujet, un temps dans lequel les repères accumulés se disposent et forment à leur tour d'autres parcours, d'autres lieux. Pourrait-on imaginer ainsi qu'un récit ne fasse pas appel au temps dans lequel il s'inscrit mais plutôt dans les temps qu'il suscite, ceux de la mémoire, du soi, temps mort entre deux actions? Que le récit, fixe, puisse contourner l'idée d'un récit qui s'inscrit dans le temps de l'expérience pour se déployer dans un après ou un à-venir de l'expérience qui n'est que le tremplin au récit dans l'accumulation des images qu'elle suppose? Le temps, s'il existe dans l'œuvre de Cortázar, est la notion ultime que l'on accorderait au récit (récit qui en porte deux; dans le sens littéral comme le récit-vie et celui du récit comme courte histoire exemplaire d'une quête de ce premier récit) si l'on s'en tient à notre hypothèse de base. Car, si le récit est structuré par l'espace, comme parcours initiatique de recherche, c'est qu'il est fondé sur une idée de verticalité; verticalité comme accumulation plutôt que trajet, verticalité entre le haut et le bas, le monde et le soi, le réel et le fantastique (ou autre-que-réel). Le récit est en lui-même particule, qu'il soit nouvelle ou roman, il peut toujours étendre son sens en se complétant d'autres récits, il est la part d'un tout, un tout-trajet dont on ne sait qu'à la fin en quoi il

¹⁸² PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, *op.cit.* p.19.

consistait. C'est une sorte de catharsis de la structure du soi qui ne sait se dire, se fixer autrement qu'en faisant appel à ce système d'écriture du temps que sont les lieux, ces lieux qui se meuvent au gré de l'histoire en la transportant avec eux. Le parcours traverse la ville, la ville traverse le sujet, le sujet s'inscrit dans le parcours. « Le moi est un labyrinthe vertical, qui mime celui, plus insondable encore, de la condition terrestre. L'écriture joue le jeu que cet échiquier, ou vaste jeu de construction, lui impose. »¹⁸³. Le récit devient une forme d'écriture du réel qui fragmente le temps, le détache de tout référent strict à une temporalité pour faire advenir la quête dans une abstraction liée au processus d'écriture dans lequel l'auteur se perd, le personnage émerge et crée ces porosités entre les différents lieux de l'imaginaire qui sauront faire de la création un monde cohérent.

dès qu'un fait est raconté, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence¹⁸⁴.

Le fantastique, la ville

G.B. :-Ta relation avec la réalité, alors...

J.C. :-C'est une relation érotique. Je fais l'amour avec la réalité. Si tu me passes une phrase un peu cucul, je te dirais que la réalité est ma grande femme¹⁸⁵.

De la même manière que les surréalistes ont tenté de voir le plus-que-réel dans une perspective inconsciente, plus souvent dans la scène du rêve, Cortázar tente de dépeindre une autre forme de ce plus-que-réel dans une dynamique du parcours, du passage. Forme dynamique du réel, la ville s'ouvre à ce projet et lui en donne tous les aspects nécessaires. Car la ville contient suffisamment d'éléments humains, mécaniques, historiques, pour permettre des voyages constants dans un même espace. Surprenant ? Pas si l'on s'appuie sur l'idée que le fantastique, tel qu'abordé par Cortázar, débusque les failles inexplicables de la réalité qui en font une expérience toujours fantasmagorique si l'on est ouvert à ces glissements du réel, que l'on ouvre notre « autre côté », que l'on fait appel à la capacité du

¹⁸³ LOUBIER, Pierre, *Le poète au labyrinthe ; ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses : ENS éditions, collection Signes, 1998. p.202.

¹⁸⁴ BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, op.cit. p.61.

¹⁸⁵ CORTÁZAR, Julio, BERMEJO, González, *Les révélations d'un cronope ; Entretien avec Julio Cortázar*, op.cit., p.103.

sujet à se voir comme véhicule d'imaginaire. Ce qui est plus important à noter est cette persistance de Cortázar à aller à l'encontre d'une idée téléologique du texte. Parce que le texte est en constante écriture, au rythme de l'écriture du sujet dans les lieux, parce que le *Récit* ne cesse de s'écrire, l'auteur semble vouloir démontrer, si ce n'est au lecteur à tout le moins à lui-même, combien le récit est toujours tentaculaire : ainsi est 62, ce récit en continuité de *Rayuela* qui ne le suit pourtant pas et qui fait que, dans cette perspective, tout roman pourrait en être la suite d'un autre. En effet, cet auteur semble avoir une propension à terminer les textes de manière à souligner que là ou finit un texte, en commence un autre, que l'histoire, si elle se finit en pages, ne clôt jamais le récit. Malgré l'importance qu'il put accorder à la nouvelle comme système clos et autonome dans sa courte dimension, il n'en demeure pas moins que celle-ci, si elle pouvait être lue comme histoire en soi, prenait toujours son ampleur significative en regard des autres textes, textes qui souvent reprenaient des mêmes contextes, sujets ou même personnages.

Au XXe siècle, c'est un emploi intellectuel (et non plus émotionnel) du fantastique qui s'impose. Le fantastique y apparaît comme jeu, ironie, clin d'oeil, mais aussi comme méditation sur les cauchemars ou les désirs cachés de l'homme contemporain ¹⁸⁶.

Tout comme le fantastique développe son envolée lyrique au côté des éléments qui le complètent, ces éléments du réel en vertu desquels advient le fantastique, le personnage développera son récit comme unique et extraordinaire en regard des histoires dont il se vêt au cours de ses pérégrinations. La notion de fantastique dans la ville semble même, dans cette lignée, aller de soi, si l'on considère la ville comme lieu de l'instable, lieu de l'émergence de toutes les histoires, les fragments. Tout comme le sujet saura se définir dans l'expérience, la Ville pourra se manifester du moment où il y a un sujet pour la recevoir. Ce sujet peut être quiconque, sans exclusion, mais doit être un sujet qui veut y mettre du temps, qui donne son temps pour repenser en images.

À la ville peut être relié n'importe quel lieu, objet ou circonstance. La ville peut s'étendre n'importe où, livrer en un moment inattendu son accès. La ville est changeante, métamorphique ; la ville est un lieu mental. Elle appartient au théâtre de la mémoire. Elle est station mnémonique, affleurement au champ de la conscience d'un vécu réprimé qu'elle ne peut

¹⁸⁶ CALVINO, ITALO, *La machine littérature*, Paris : Éditions du Seuil, 1984. p.62.

comprendre mais seulement entrevoir imaginativement à travers ses métamorphoses symboliques¹⁸⁷.

Ce que prônait peut-être le plus véhémentement Cortázar au travers de ses textes était la redéfinition du fantastique comme une expérience de réalité plus lucide que ne l'était, par exemple, le réalisme magique qui insérait dans le réel des moments ponctuels de magie inexplicée. L'avènement du fantastique chez Cortázar touche en effet plus intimement à une ouverture à un réel susceptible à tout moment de porter au fantastique. « C'est-à-dire à quel point ce genre de littérature est fécond, contrairement à ce que pensent les matérialistes qui te disent qu'il faut écrire sur la réalité de tous les jours et sur la destinée des peuples. Cette littérature est beaucoup plus féconde car elle fait naître en chaque individu une série de résonances »¹⁸⁸. Écrire le fantastique, écrire la ville, fut probablement pour lui une manière de créer un passage entre sa vie d'homme dans ce qu'elle a de pragmatique et celle, toujours fantastique, d'auteur, de créateur de mondes parallèles nous instruisant sur ce réel qu'on ne sait jamais vraiment voir. Il nous dit à ce sujet : « il y a toujours dans ce que j'écris une incitation à ne pas accepter les choses comme reçues, comme fatales, ce qui donne à ma littérature un caractère fantastique »¹⁸⁹. Et c'est ainsi que se crée l'expérience de la ville, à déambuler en suivant les liens qui se tissent, à explorer à rebours les lieux dans ce qu'ils ont de plus caché, ce qui n'est pas visible au grand jour mais juste à celui qui explore. La ville, comme la Ville, si elles se visitent plus souvent de jour, sont à tout le moins accessibles la nuit pour qui veut bien s'y aventurer – comme le protagoniste de *El otro cielo* – risquant du même coup de bouleverser tous les ancrages qu'il s'était faits, du langage à l'horaire, des manières à l'imagerie qu'il s'était constitué. La ville est elle-même un ensemble que l'on tente de circonscrire, pour déterminer ce monde de l'extérieur que le flâneur détermine comme son espace de prédilection pour vivre, comprendre, jouer, expérimenter. La ville, pour qu'elle existe, il faut d'abord l'écrire, et pour l'écrire, la marcher, ensuite, lui donner corps, nom, lui donner un temps, un rythme.

¹⁸⁷ YURKIEVICH, Saul, « Des énigmes qui démontent », p.48-55. In *L'arc* no.80, *op.cit.*, p.53.

¹⁸⁸ CORTAZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, *op.cit.* p.100.

¹⁸⁹ MONTALBETTI, Jean, « Cortazar et son double », p.80-84, *Magazine littéraire*, no. 203, Paris, janvier 1984. p.81.

L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche. Décrire l'espace : le nommer, le tracer, comme ces faiseurs de portulans qui saturaient les côtes de noms de ports, de noms de caps, de noms de criques, jusqu'à ce que la terre finisse par ne plus être séparée de la mer que par un ruban continu de texte. L'Aleph, ce lieu borgésien où le monde entier est simultanément visible, est-il autre chose qu'un alphabet ?¹⁹⁰.

Le temps et l'espace

L'espace semble être, ou plus apprivoisé, ou plus inoffensif, que le temps : on rencontre partout des gens qui ont des montres, et très rarement des gens qui ont des boussoles¹⁹¹.

Le temps réel, instantané, s'il se « lit » avec l'objet, reste très fuyant, très primaire pour le sujet dans la ville, pour celui qui cherche plusieurs temps à la fois, qui cherche, en images, en inscriptions, en illuminations, à saisir l'espace, l'espace qu'il fera sien de par son passage. En fait, pour en revenir au troisième tome de Ricoeur, il est vrai que dans les récits de Cortázar s'élabore un discours temporel qui n'advient que dans l'espace du texte, mais plus encore dans la relation qui s'établit entre les lieux de la signification ; « le lien entre espace et temps est du même coup noué dans la profondeur la plus extrême de l'expérience : au niveau de la conscience de l'existence »¹⁹². Le sujet chez Cortázar repense ce rapport à l'espace-temps précisément parce que sa quête touche sa conscience de l'existence. Seulement, cette conscience se fait dans un rapport à la ville, dans un rapport à l'existence qui concerne si intimement le sujet dans ses méandres que le temps n'est plus que subjectif. Le rapport espace-temps s'établit dès lors au travers des lieux qui portent cette inscription du temps et de l'affect qui y est rattaché. Le temps, en effet, ne devient plus un moyen mais un but, une quête qui, tout en cherchant à se définir, saura explorer les possibles implications d'un achèvement. Qu'il joue, emprunte des passages ou définisse la Ville, le sujet ouvre des portes et définit des voies, il se permet de modifier les mots et les perceptions, d'oublier le temps et de ne penser qu'au parcours. Le temps, le temps le rattrapera toujours, le jour succédera à la nuit. La dynamique de la ville en appelle d'une dynamique temporelle en labyrinthe, ce labyrinthe qui définit également tout rapport à l'espace. Le corps mouvant dans la ville et dans l'écriture se perd volontairement afin de s'imprégner des mots et images de ces lieux, de s'extirper d'un temps du raconté pour

¹⁹⁰ PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, *op.cit.*, p.21.

¹⁹¹ *Idem*, p.112.

¹⁹² RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, tome 3 : Le temps raconté, Paris : Éditions du Seuil, collection Points/essais, 1985, p.105.

expérimenter un raconté « pur », fusionnel de tous les temps qu'il peut porter en lui, récit sur pattes.

[...] le mérite de Cortázar – incalculable peut-être – est d'avoir ouvert une porte dans le *labyrinthe* (pour paraphraser un titre célèbre de Robbe-Grillet) des jeux métanarratifs où s'affrontaient et se confondaient interminablement le texte et son référent : une porte ouverte peut-être dans la forteresse du sujet occidental enfermé dans les prestiges de son discours, pour lui permettre de s'en échapper, d'aller faire un tour « de l'autre côté »¹⁹³.

Le roman dans l'œuvre de Cortázar n'est pas qu'une forme complexe et expérimentale de l'écriture mais bien la mise en œuvre d'un rapport au monde qui n'est pas descriptible. Il balaie du revers de la plume une simple complexification de la structure temporelle pour créer un labyrinthe écrit, un de ces systèmes qui pousse à la quête et fait « traverser » le sujet. Car l'expérience du sujet est parfois difficilement « temporalisable » dans l'espace de la mémoire mais cependant classifiable par les différents lieux comme entités d'un groupe de temps. Les lieux étant de toute façon les miroirs involontaires d'une époque, d'un temps précis, le temps est toujours implicite dans l'image, dans la description du quotidien, mais n'est peut-être plus ce qui rendra à l'œuvre son intelligibilité. Enfin, comme semblerait vouloir le suggérer Régine Robin dans son article *L'écriture flâneuse*, serait-il possible, à l'aube de ce siècle nouveau où les technologies virtuelles ont pris le pied sur les techniques, que la notion de temps soit à ce point diluée qu'une réorientation des repères sur les signes spatiaux ne soit en cours dans certains cas ? Elle réfléchit elle-même sur l'expérience du nouveau flâneur qu'expérimente Cortázar dans *Los autonautas de la cosmopista* en faisant de son expérience un livre, cette expérience de traverser la France de Paris à Marseille, en un mois, en arrêtant à toutes les haltes routières¹⁹⁴. Tout comme rien de précis n'intéresse le flâneur, tout l'intéresse, et il trouve sa substance dans le mouvement comme dans l'arrêt du temps. Et pour en revenir à notre hypothèse de départ, à savoir si la structure du roman chez Cortázar serait assise sur l'espace, nous devons ajouter ceci : il apparaît clair que si une œuvre ultime il devait y avoir, cette œuvre totale qui saurait les englober toutes, les synthétiser, toute écriture de soi, du récit, deviendrait une forme d'inscription temporelle en ce que si ses références ne tiennent plus à des repères temporels mais bien spatiaux, une chronologie devrait savoir révéler la portée de chaque

¹⁹³ PERROT-CORPET, Danielle, « 62- Maquette à monter de Julio Cortázar : un “ nouveau roman ” ? », p. 177-199, In, *La Licorne*, op.cit., p.199.

¹⁹⁴ SIMAY, Philippe, *Capitales de la modernité; Walter Benjamin et la ville*, op.cit., p.59.

instant, savoir donner sens à chaque lieu. Cependant, cette œuvre ne sera jamais créée, du moins en écriture. Et que si pour l'auteur (ou le lecteur) les repères temporels demeurent une façon d'appréhender les diverses parties de l'œuvre, elles peuvent également être perçues comme une somme de « lieux-du-texte », comme les éléments à ingérer pour toucher à une parcelle de cette œuvre totale.

C'est pourquoi une herméneutique poétique de la ville n'est jamais œuvre close, une poétique de l'espace urbain ne se libère que dans le flux et le reflux des arrêts et du mouvement, du connu et du possible, du perçu et du rêvé, etc. Cette binarité nous semble reproduire celle qui définit l'essence du labyrinthe comme « ensemble métaphysico-pratique » marqué par l'ambivalence, la bi-furcation. Ainsi, toute progression non-linéaire, non fonctionnelle, se trouve-t-elle affectée d'une valeur symbolique, d'un coefficient d'indétermination propice à tous les jeux, toutes les erreurs. La poéticité du parcours urbain serait donc proportionnelle au taux d'aléatoire que propose ou impose la trame labyrinthique de l'espace urbain, puisque c'est dans le jeu ouvert par le choix, ou le seuil que se libère la pulsion créatrice ¹⁹⁵.

La fin du sujet

Les œuvres achevées ont pour les grands hommes moins de poids que ces fragments sur lesquels leur travail dure toute la vie¹⁹⁶.

Il serait aberrant d'affirmer que les œuvres de Cortázar furent inachevées, et pourtant, une entrevue tardive, quelques mois avant sa mort, laisse entendre qu'il n'avait toujours pas touché à l'essence de son projet de ville¹⁹⁷. Coup du sort, projet démagogique ? Il serait possible de croire que déjà, dans chacune de ses œuvres sur la ville, il savait que chacune d'entre elles constituait un parcours en soi mais également la parcelle d'une quête extra-littéraire, s'il peut en être, celle de comprendre, par son rapport au récit, celui au monde, au monde fuyant dans lequel le sujet ne peut jamais s'inscrire que fugitivement. Nous croyons que cette démarche de travail fondée sur l'idée d'espaces sur lesquels s'inscrivent de successives couches temporelles, relève d'une démarche de vie qui ne prend de sens et de finalité que dans l'ultime terminaison, celle de la cessation de la collection des images, de la mort de l'être-glaneur. En effet, si l'on prend le terrain d'expérience de la vie de l'auteur, vie comme entité, le temps n'est qu'une donnée de

¹⁹⁵ LOUBIER, Pierre, *Le poète au labyrinthe ; ville, errance, écriture*, op.cit., p.191.

¹⁹⁶ BENJAMIN, Walter, *Sens unique ; précédé de Enfance berlinoise ; et suivi de Paysages urbains*, op.cit., p.143.

¹⁹⁷ C'est à tout le moins ce qui ressort des *Entretiens avec Omar Prego* ayant eu lieu peu de temps avant le décès de Cortázar. Il caressait le projet d'un livre « grandiose », d'un projet « total », qui, nous le croyons, correspondait certainement, en quelque sorte, à la fin de sa Ville...

regroupement, une donnée vague entre passé et plus-que-passé, une donnée qui, sans date, ne s'inscrit dans le fil de l'histoire que par association. Pourrait-on dire cependant qu'il travaillait par fragments ? Non, car justement la nouvelle, si courte qu'elle soit, représente une finalité en elle-même, elle sait se contenir toute entière dans sa petite structure. La thèse soutenue ici tendrait plutôt à dire qu'il travaillait par *espaces signifiants*. Ces particules de vérité, contenues ou entendues par le texte et qui, si elles recèlent toutes une part de vrai, forment une œuvre entière toutes ensemble. La mort du sujet devient, tristement, le temps qui nous intéresse. Le récit prend son sens et son entièreté au moment où il n'y a plus d'Autre en compte, que la collection est formée, le parcours tracé.

« L'écrivain qui se définit lui-même comme tel, qui a l'ambition de devenir un véritable écrivain, est quelqu'un qui devient, automatiquement, très sérieux »¹⁹⁸. Quoique son statut d'écrivain soit indiscutable, c'est là une des grandes forces de l'auteur, jamais il ne prétend résoudre une énigme métaphysique, comprendre un questionnement ontologique, il tente seulement d'établir des maquettes, de mettre en mots, des contextes, des passages afin d'y intégrer le lecteur, le convier à cette expérience hors temps et hors ville de la lecture. « Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture »¹⁹⁹, ce que ne veut pas faire Cortázar. Il tente par tous les moyens de ne pas donner un texte mais bien une exposition de fragments de sa collection, exposition dont les différentes configurations soulèveront autant de voies de compréhension, une façon de vivre qu'il partage afin d'élargir cette conception, afin d'établir un échange d'images, un transfert d'archives.

Les romans de Cortázar ont toujours ce côté oscillant entre la fiction délirante et les bribes de réalités bassement matérielles, un auteur connu, une parcelle de journal, un détail de la géographie de la ville, qui fait reconsidérer toute réalité, tout regard. Nous aurions en effet pu tenter de savoir si la littérature de Cortázar pourrait être définie comme littérature portègne, puisque c'est là une question en suspension, mais nous préférons nous demander ce qui lui, le fait se considérer comme un écrivain de quelque part. Et sans doute, se considérait-il comme un écrivain du passage. Un écrivain des lieux qu'il avait mémorisés : « Sans doute est-ce là une leçon de lecture, la seule qui vaille. Lire revient donc à s'engager

¹⁹⁸ CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, op.cit. p.64.

¹⁹⁹ BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, op.cit. p.65.

dans un passage, à emprunter le métro (émotif !), à s'affranchir du monde. Je lis, je perds mon visage tout autant que lorsque j'écris : les versants d'une même absence »²⁰⁰.

« The final voyage of the flâneur : death. Its destination : the new. Newness is a quality independant of the use value of the commodity »²⁰¹.

Si on en revient à cette idée des temporalités empilables, la mort constitue cet arrêt du temps qui signifiera la fin de la collection, de l'accumulation. C'est à la fin de la vie qu'il est possible d'établir une chronologie achevée puisque c'est à ce moment que la collection s'arrête, que les lieux ne font plus un rapport vertical mais peuvent enfin être envisagés selon un rapport horizontal. Il apparaît difficile d'aborder le sujet de la mort à propos d'un auteur sur lequel nous sommes évertués à souligner les techniques d'écritures toujours empreintes de vie, d'un souffle de vie envahissant dans le jeu, les passages, le langage. Et pourtant, il est nécessaire de souligner que la mort est la conclusion, l'élément qui met sens à toute cette œuvre. Peut-être est-ce seulement avant de mourir que tout prend un sens, juste avant de cesser d'accumuler. Plus encore, nous voudrions souligner les mots utilisés pour désigner ce projet final, cette œuvre « achevée » de Cortázar qui ne verra jamais le jour (comme, on le rappelle, ce manuscrit de Benjamin ayant disparu à sa mort, qui était, de ses dires « plus important que sa vie », et qui n'a jamais été retrouvé) et qui, semblerait-il, porterait, du moins pour l'auteur, une charge de complétude, de finalité. Serait-il ainsi possible que l'auteur, à l'aube de la mort, puisse enfin donner une chronologie, une « horizontalité » à ses temps collectionnés, à ses bribes de soi alors qu'il ressent que tous les éléments sont en place pour reconstituer la véritable identité du sujet en temps et en lieu? Nous pourrions également dire que la fin de l'œuvre est symbole de mort, de fin du jeu pour l'auteur puisque le jeu, dès lors, appartient au lecteur qui en fera des images siennes, à reconfigurer à son tour. Si la quête de totalité de Cortázar est relativement facile à cerner il faudrait savoir ensuite à quel point il admettait le rôle de l'inconscient dans ses « émergences » du fantastique dans le quotidien. Il se contredit en effet lui-même quelque fois entre ville et Ville, puisque ces notions sont trop imbriquées, trop oscillantes entre une expérience subjective et un vécu toujours plein d'autre. Le sujet ne se comprend pas lui-

²⁰⁰ GUNTAR, *Cortazar, Le Paysan de Paris : Passages*, [En ligne], collectif Ombrages, <http://ombrages.free.fr/?Cortazar-Le-Paysan-de-Paris>, page consultée le 23 août 2009.

²⁰¹ BENJAMIN, Walter, *The arcades project*, *op.cit.* p.22.

même et c'est pourquoi il se projette dans l'œuvre, il crée pour vivre hors de lui et pour faire de ses œuvres une trame ré-initialisable. « Le jeu enseigne qu'il n'y a de liberté pour l'homme qu'au sein d'une *pratique* »²⁰², et cette pratique se concrétise et se clôt dans la temporalité finale, la fin de la création, l'histoire dans ce qui restera. Quand Cortázar écrit : « Cela m'ennuie d'argumenter a posteriori, mais qu'on sache que, tout au long de cette dialectique magique, un homme-enfant lutte pour marquer le dernier point au jeu de sa vie... »²⁰³, il touche exactement la résurgence de l'enfance jamais tout à fait révolue, jamais oubliée, celle d'un être en construction, en question, en collection. Écrire, pour lui, correspond à cesser le déroulement du temps, à seulement le visiter et le décrire, pour qu'il puisse être reconfiguré, évocateur, sans cesse. Pour cesser le temps, il faut accepter et jouir de cette déconnection. Conclure, finir donc, ce qui ne sera toujours qu'un recommencement jusqu'à ce que l'accumulation, la bibliothèque se finisse par fin de temps, alors seulement, pourra se faire une chronologie. Qu'est-ce donc que « Jouer à la fin » ? Serait-ce le jeu de celui qui trouvera la bonne fin ? Si l'on admet que la mort est réellement la fin du jeu, « jouer à la fin » ce serait tenter de se figurer l'arrêt du temps, ce serait jongler avec les strates de mémoire et savoir se dire, enfin. Pour mieux recommencer.

Entrer et sortir. Entamer le jeu, et jouer à ce que se termine le temps tout entier, chaque fois. Dire que la littérature ne marche plus parce qu'elle est trop peu, mais la soumettre à un exercice sévère de décontrôle où communiquent tous les genres, prouver qu'ainsi elle commence à devenir autre chose, jouer à ce qu'à l'intérieur de cette altérité, lecteur, auteur, et personnages fassent partie d'un courant sans hiérarchie, mais revenir pour mettre fin au jeu, appelant l'ensemble littérature, l'essayant de nouveau avec d'autres livres, d'autres jeux. Jouer à la fin²⁰⁴

²⁰² SICARD, Alain, « Homo ludens : l'homme en jeu », *In L'Arc, op.cit.* p.20.

²⁰³ « Le tour du jour en quatre-vingt mondes », *In CORTÁZAR, Julio, Nouvelles, histoires et autres contes, op. cit.*, p.624.

²⁰⁴ BORINSKY, Alicia, « Littératures/discipline », p.32-39, *In L'Arc, no.80, op.cit.* p.39.

Bibliographie

AUSTER, Paul, *Trilogie new-yorkaise*, romans traduits de l'américain par Pierre Furlan, Arles : Babel/Actes Sud, 1991. 444 pages.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris : Éditions du Seuil, 1984. 412 pages.

BARTHES, Roland (et al.), *L'analyse structurale du récit*, Paris : Éditions du Seuil, collection Points/Essais, Communications 8, 1981. 178 pages.

BEAUDRY, Patrick, PAQUOT, Thierry, *L'urbain et ses imaginaires*, Pessac : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2003. 121 pages.

BENJAMIN, Walter, *Images de pensée*, Paris : Christian Bourgois éditeur, Collection « Détroits », 1998. 258 pages.

BENJAMIN, Walter, *Sens unique ; précédé de Enfance berlinoise ; et suivi de Paysages urbains*, collection lettres nouvelles, Paris : Maurice Nadeau, 1978. 131 pages.

BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Boston: Harvard University Press, 1999. 1073 pages.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres : Tome 3*, Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris : Gallimard, collection Folio/essais, 2000. 482 pages

BOUVET, Rachel, FOLEY, Francois (sous la direction de), *Pratiques de l'espace en littérature*, Montréal : Département d'études littéraires, UQÀM, 2002. 225 pages.

CAREY, Edward, *Alva & Irva : The Twins Who Saved a City*, New York : Harcourt, 2003. 207 pages.

CALVINO, Italo, *Défis aux labyrinthes II*, Paris : Éditions du Seuil, collection bibliothèque Calvino, 2003. 627 pages.

CALVINO, Italo, *Les villes invisibles*, Paris : Éditions du Seuil, collection Points, 1974. 188 pages.

CALVINO, ITALO, *La machine littérature*, Paris : Éditions du Seuil, 1984. 251 p.

CARPENTIER, André, L'ALLIER, Alexis, *Les écrivains déambulateurs : poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Montréal : Département d'études littéraires, UQÀM, collection Figura/textes et imaginaires, no.10, 2004. 197 pages.

- CONSTANTIN, Danielle, *Masques et mirages : genèse du roman chez Cortázar, Perec et Villemaire*, New York : Peter Lang, Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, 2008. 192 pages.
- COLLECTIF. *Le fantastique argentin : Silvina Ocampo, Julio Cortázar*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, AMERICA : Cahiers du CRICCAL no. 17, 1997. 364 pages.
- COLLECTIF. *Lieux et non-lieux de l'imaginaire*, Internationale de l'imaginaire, numéro 2, nouvelle série, Arles : éditions Babel, Maison des cultures du monde, 1994. 131 pages.
- COLLECTIF, *Citoyenneté et urbanité*, Paris : éditions Esprit, série société, 1991, 175 pages.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Barcelona : Bruguera, 1984. 633 pages.
- CORTÁZAR, Julio, *Marelle*, traduction par Laure Guille-Bataillon (partie roman) et Françoise Rosset (partie essai), Paris : Gallimard, collection L'imaginaire n°51, 1966. 590 pages.
- CORTÁZAR, Julio, BERMEJO, González, *Les révélations d'un cronope ; Entretiens avec Julio Cortázar*, traduit de l'espagnol par Javier García Méndez, Montréal : VLB, 1988. 190 pages.
- CORTÁZAR, Julio, *62- Maquette à monter*, traduit de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon, collection du monde entier, Paris : Gallimard, 1986, 238 pages.
- CORTÁZAR, Julio, *62- Modelo para armar*, Barcelona : Edhasa/sudamericana, 1979. 268 pages.
- CORTÁZAR, Julio, *Todo los fuegos el fuego*, Madrid : Ediciones Alfaguara, 1966. 174 pages.
- CORTÁZAR, Julio, *Nouvelles, histoires et autres contes*, traductions de Laure Guille-Bataillon ... [et al.], édition établie par Sylvie Protin, collection Quarto, Paris : Gallimard, 1988. 1415 pages.
- CORTÁZAR, Julio, DUNLOP, Carol, *Les autonaves de la cosmoroute ; ou un voyage intemporel*, Paris : Gallimard, 1983. 280 pages.
- CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, Paris : Gallimard, collection Folio/essai, 1986. 248 pages.
- DAVILA, Thierry, *Marcher, créer ; déplacements, flaneries, dérives dans l'art de la fin du xxe siècle*, Paris : Éditions du regard, 2002. 191 pages.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris : Gallimard, collection folio, 1992. 208 pages.

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, 1 : Arts de faire, Paris : Gallimard, collection Folio/essais, 1990. 349 pages.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits* ; 1954-1988, Tome 1, Paris : Gallimard, collection bibliothèque des sciences humaines, 1994, 1310 pages.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, collection Poétique, 1972. 281 pages.

GLEBER, Anke, *The art of taking a walk : Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, Princeton: Princeton University Press, 1999. 304 pages.

HESSEL, Franz, *Promenades dans Berlin*, traduit de l'allemand par Jean-Michel Beloeil, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, collection débuts d'un siècle, 1989. 259 pages.

KNECHTEL, John (issue editor), *Open city*, Concord : House of Anasi Press Limited, Alphabet city 6, 1998. 318 pages.

LEENHARDT, Jacques, sous la direction de, *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui*, [colloque de Cerisy : du 29 juin au 9 juillet 1978, tenu au], Paris : Union générale d'éditions, collection 10/18, 1980. 444 pages.

LOUBIER, Pierre, *Le poète au labyrinthe ; ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses : ENS éditions, collection Signes, 1998. 443 pages.

MISSAC, Pierre, *Passage de Walter Benjamin*, Paris : Éditions du Seuil, 1987. 218 pages.

MONTANDON, Alain, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, collection Littératures, 2000. 230 pages.

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris : Éditions Galilée, collection Espace critique, 1974. 124 pages.

RICOEUR, PAUL, *Temps et récit*, Tome 1 : L'intrigue et le récit historique, Paris : Éditions du Seuil, collection Points/essais, 1983. 404 pages.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, tome 2 : La configuration dans le récit de fiction, Paris : Éditions du Seuil, collection Points/essais, 1984. 298 pages.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, tome 3 : Le temps raconté, Paris : Éditions du Seuil, collection Points/essais, 1985. 533 pages.

ROSSI, Aldo, *L'architecture de la ville*, traduction par Françoise Brun, Paris : Livre & communication, 1990. 295 pages.

SEBALD, W.G., *Austerlitz*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles : Actes Sud, 2002. 349 pages.

SIMAY, Philippe (sous la direction de), *Capitales de la modernité; Walter Benjamin et la ville*, Paris : Éditions de l'éclat, collection philosophie imaginaire, 2005. 199 pages.

SOLNIT, Rebecca, *L'art de marcher*, essai traduit de l'américain par Oristelles Bonis, Arles : Babel/Actes Sud, 2002. 394 pages.

TCHEREPASHENETS, Nataly, *Place and displacement in the narrative worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*, New York: Peter Lang, collection Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, 2008. 204 pages.

TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar : rites, jeux et passages*, Paris : L'Harmattan, collection Recherches et documents, 1994. 235 pages.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Éditions du Seuil, collection Points/essais. 1970. 184 pages

WITTE, Bernd, sous la direction de, *Topographies du souvenir; « le livre des passages » de Walter Benjamin*, Presses Sorbonne nouvelle, 2007, 186 pages.

Articles:

ANDREU, JEAN, « Cortazar sens dessus dessous », p.49-60, *In Le fantastique argentin : Silvina Ocampo, Julio Cortázar*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, AMERICA : Cahiers du CRICCAL no. 17, 1997.

BORINSKY, Alicia, « Littératures/discipline », p.32-39, *In L'Arc*, no.80, « Julio Cortázar », Aix-en-Provence, Revue publiée avec le concours du Centre National des Lettres, 4^e trimestre 1980. 103 pages.

COLLA, Fernando « Les preuves du défi (une édition critique de *Marelle*) », p.153-160, *In La licorne*, no. 60, « Cortázar : de tous les côtés », Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1 février 2002.

DERRIDA, Jacques, « Générations d'une ville : mémoire, prophétie, responsabilités », p.12-27, *In Open city*, Concord : House of Anasi Press Limited, Alphabet city 6, 1998. 318 pages.

GRASMUSSET, François, « Comme un rêve d'autrui », p.101-107, *In Le fantastique argentin : Silvina Ocampo, Julio Cortázar*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, AMERICA : Cahiers du CRICCAL no. 17, 1997.

MICHA, René, « L'homme de la quête, l'homme du territoire », p.1-2, *In L'Arc*, no.80, « Julio Cortázar », Aix-en-Provence, Revue publiée avec le concours du Centre National des Lettres, 4^e trimestre 1980.

MONS, Alain, « La ville ou l'espace de l'errance », p.113-121, *In* BEAUDRY, Patrick, PAQUOT, Thierry, *L'urbain et ses imaginaires*, Pessac : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2003.

MONTALBETTI, Jean, « Cortazar et son double », p.80-84, *Magazine littéraire*, no. 203, Paris, janvier 1984.

ORTEGA, J. « nota sobre el texto » *In* COLLA, Fernando « les preuves du défi (une édition critique de *Marelle*) », p.153-160, *In La licorne*, no. 60, « Cortázar : de tous les côtés », Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1 février 2002.

PERROT-CORPET, Danielle, « 62- *Maquette à monter* de Julio Cortázar : un “ nouveau roman ” ? », p. 177-199, *In La licorne*, no. 60, « Cortázar : de tous les côtés », Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1 février 2002.

PETITDEMANGE, Guy, « Avant le monumental, les passages : Walter Benjamin », p.85-103, *In Citoyenneté et urbanité*, Paris : éditions Esprit, série société, 1991,

PONCE Nestor, « Des deux cotés : de *Marelle* à *Adios Robinson* », p. 79-85, *In La licorne*, no. 60, « Cortázar : de tous les côtés », Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1 février 2002.

RAMA, Angel, « Julio Cortázar, inventeur du futur », p. 8-16, *In L'Arc*, no.80, « Julio Cortázar », Aix-en-Provence, Revue publiée avec le concours du Centre National des Lettres, 4^e trimestre 1980.

ROCHDI, Nour-Eddine, « Plaidoyer pour un révolté de la littérature: Julio Cortázar », p.319-339, *In La licorne*, no. 60, « Cortázar : de tous les côtés », Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1 février 2002.

SICARD, Alain, « Homo ludens : l'homme en jeu », p.17-23, *In L'Arc*, no.80, « Julio Cortázar », Aix-en-Provence, Revue publiée avec le concours du Centre National des Lettres, 4^e trimestre 1980.

YURKIEVICH, Saul, « Des énigmes qui démontent », p.48-55, *In L'Arc*, no.80, « Julio Cortázar », Aix-en-Provence, Revue publiée avec le concours du Centre National des Lettres, 4^e trimestre 1980.

Références web :

CHANADY, Amaryll, *Entre la quête et la métalittérature— Aquin et Cortázar comme représentants du postmoderne excentrique*, In Erudit.org, [En ligne], <http://www.erudit.org/revue/vi/1986/v12/n1/200605ar.pdf>, page consultée le 16 mars 2009.

DE DIEGO, Rosa, *L'écriture et la ville : Gabrielle Roy et Montréal*, [En ligne], <http://www.ub.es/cdona/Bellesa/DEDIEGO.pdf>, page consultée le 2 novembre 2009.

FAJARDO, José Manuel, *Julio Cortazar, le Che Guevara de la littérature*, In Le monde diplomatique, février 2004, [En ligne], http://www.elcorreo.eu.org/article.php3?id_article=3060, page consultée le 13 février 2009.

GASPAR, Fernando, *Julio se promène sur le Pont des Arts*, [En ligne], <http://pagesperso-orange.fr/mexiqueculture/nouvelles3-fgaspar-fr.htm>, page consultée le 22 décembre 2008.

MAZALEYRAT, Claire, *La spirale, figure de l'errance contemporaine*. In Equinoxes, a graduate journal of french and francophone studies, [En ligne], http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_mazaleyrat.html, page consultée le 24 juillet 2009.

BELDIMAN-MOORE, Anita, *Un livre que j'aime*, [En ligne], http://ecritsvains.com/critique/lire_en_fete2003/lire_en_fete17.html, page consultée le 17 janvier 2010.

GUNTAR, Cortazar, *Le Paysan de Paris : Passages*, [En ligne], collectif Ombrages, <http://ombrages.free.fr/?Cortazar-Le-Paysan-de-Paris>, page consultée le 23 ao

Traductions

Toutes les traductions en langue française citées ci-dessous proviennent des trois éditions suivantes :

CORTÁZAR, Julio, *Marelle*, traduction par Laure Guille-Bataillon (partie roman) et Françoise Rosset (partie essai), Paris : Gallimard, collection L'imaginaire n°51, 1966. 590 pages.

L'autre ciel in CORTÁZAR, Julio, *Nouvelles, histoires et autres contes*, traductions de Laure Guille-Bataillon ... [et al.], édition établie par Sylvie Protin, Paris : Gallimard, collection Quarto, 1988. 1415 pages.

CORTÁZAR, Julio, *62- Maquette à monter*, traduit de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon, collection du monde entier, Paris : Gallimard, 1986, 238 pages.



1.
 J'entre de nuit dans ma ville, je descends à ma ville
 où l'on m'attend où l'on m'évite où je dois fuir
 un rendez-vous abominable, une chose qui n'a plus de nom,
 un rendez-vous avec des doigts, des morceaux de chair dans une armoire
 [...]
 J'entre dans ma ville sans savoir comment, parfois en d'autres nuits
 Je débouche dans des rues, dans des maisons et je sais que ce n'est pas ma ville,
 Ma ville je la reconnais à une attente, à mes sens aux aguets
 A quelque chose qui n'est pas encore la peur, mais qui en a la forme et le chien, et
 lorsque c'est ma ville
 Je sais qu'il y aura d'abord le marché sous les arcades, les boutiques de fruits et
 légumes,
 Les rails luisants d'un tramway qui se perdent au loin,
 Un endroit où j'ai été jeune mais pas dans ma ville, un quartier du Once à Buenos
 Aires, une odeur de collègue
 [...]
 et parfois on trouve un ascenseur, il y a tant d'ascenseurs
 dans ma ville, il y a presque toujours un ascenseur
 où la peur commence à se coaguler mais le plus souvent
 ils sont vides,

et quand ils sont vides c'est pire et il me faut monter interminablement jusqu'à ce qu'enfin ils s'arrêtent et se mettent à se déplacer horizontalement, dans ma ville[...] ».

62 maquette à monter, p.30-31

2. « Arriver par provocation à un texte bâclé, désordonné, incongru, consciencieusement antilittéraire (mais non anti-romanesque) et l'assumer. Sans s'interdire les grands effets qu'autorise ce genre quand la situation le requerra, se souvenir du conseil gidien : ne jamais profiter de l'élan acquis. Comme toutes les œuvres où se complaît l'Occident, le roman se satisfait d'un ordre fermé. Résolument à l'opposé, chercher ici aussi une échappée et pour cela supprimer catégoriquement toute construction systématique de caractère ou de situation. Une méthode : l'ironie, la constante autocritique, l'incongruité, l'imagination à rien asservie ».

Marelle, p.411

3. « Telles sont donc les raisons fondamentales, capitales et philosophiques qui m'ont incité à construire mon ouvrage sur la base de parties séparées, -en concevant l'œuvre comme une particule de l'œuvre et en traitant l'homme comme une fusion de parties du corps et de parties de l'âme-[...] Or si quelqu'un m'objectait que cette conception partielle qui est la mienne n'est pas véritablement une conception mais une facétie, une plaisanterie, une raillerie et un leurre, et qu'au lieu de me soumettre aux sévères règles et canons de l'Art j'essaie de m'en moquer au moyen de bouffonneries, gaudrioles et autres grimaces irresponsables, je lui répondrais que oui, que c'est exact, que tel est bien mon propos ».

Marelle, p.571

4. « Cette existence même que j'essaie parfois de décrire, ce Paris où je tourne comme une feuille morte ne seraient pas visibles s'il ne battait, derrière, cette angoisse axiale, la rencontre avec le noyau. Que de mots, que de nomenclatures pour un même désarroi ! Je suis parfois convaincu que la stupidité s'appelle triangle et que huit fois huit c'est la folie ou un chien. [...] Le pendule accomplit son va-et-vient instantané et je m'installe à nouveau dans les catégories rassurantes : boulettes de mie de pain insignifiante, roman transcendant, mort héroïque. Je les mets en rang, du plus petit au plus grand : la boulette, le roman, l'héroïsme. Je pense aux échelles de valeur si bien explorées par Ortega, par Scheller : l'esthétique, l'éthique, le religieux. Le religieux, l'esthétique, l'éthique. L'éthique, le religieux, l'esthétique. La boulette, le roman, la mort, la boulette. La langue de la Sibylle me fait des chatouilles. Rocamadour, la boulette, La Sibylle. La langue, la chatouille, l'éthique ».

Marelle, p.23

5. « Oliveira sortit la clef de sa poche, la fit tourner sous un rayon de soleil et la remit à Étienne comme s'il lui livrait une ville ».

Marelle, p.585

6. « [...] je t'aime parce que tu n'es pas mienne, parce que tu es de l'autre côté, m'invitant à sauter pour te rejoindre mais je ne peux pas sauter, parce que, au plus profond de la possession, tu n'es pas en moi, je ne t'atteins pas, je ne dépasse pas ton corps, ton rire, [...], ton amour me tourmente, car il ne me sert pas de pont, jamais Wright ou Le Corbusier ne feront de pont soutenu d'un seul côté [...] ».

Marelle, p.441

7. « Après, dans un café, ils reconstruisaient minutieusement leurs itinéraires, les brusques changements, essayant de les expliquer télépathiquement, toujours sans succès, et cependant ils s'étaient rencontrés en plein labyrinthe des rues, ils finissaient presque toujours par se rencontrer et ils riaient alors comme des fous, sûrs d'un pouvoir qui les enrichissait ».

Marelle, p.40

8. « Dans le groupe, la Sibylle fonctionnait assez mal, Oliveira sentait bien qu'elle préférerait voir les amis séparément et se promener dans la rue avec Étienne ou Babs, les entraînant ainsi dans son monde à elle sans prétendre jamais le faire mais en le faisant tout de même, et, au fond, ils n'attendaient que ça, s'écarter du parcours ordinaire des autobus et de l'histoire, et ils lui étaient tous, d'une manière ou d'une autre, reconnaissants, même s'ils n'hésitaient pas à la couvrir d'injures à la moindre occasion ».

Marelle, p.31

9. « Le désordre dans lequel nous vivions, c'est-à-dire le désordre qui voulait qu'un bidet se convertit insensiblement et tout naturellement en discothèque et archives des lettres en attente, m'apparaissait comme un discipline nécessaire, mais c'était une chose que je me gardais bien de dire à la Maga. J'avais vite compris qu'il ne fallait pas lui présenter la réalité en terme méthodique, l'éloge du désordre l'aurait tout aussi scandalisé que sa condamnation. Pour elle, il n'y avait pas de désordre, je l'ai compris à l'instant où j'ai vu le contenu de son sac (c'était dans un café de la rue Réaumur, il pleuvait et nous commençons à nous désirer), tandis que moi je l'acceptais et même, après l'avoir identifié, je le favorisais ».

Marelle, p.20

10. « Morelli essayait quelque part de justifier ses incohérences narratives, soutenant que la vie des autres, telle qu'elle nous apparaît dans ce qu'on appelle la réalité, n'est pas du cinéma mais de la photographie, c'est-à-dire que nous ne pouvons appréhender l'action que fragmentairement, par recoupement élastique. Il n'y a rien d'autre que les moments que nous passons avec cet être dont nous croyons comprendre la vie, ou quand on nous parle de lui, ou quand il nous raconte ce qui lui est arrivé ou qu'il prévoit devant nous ce qu'il a l'intention de faire. A la fin il reste un album de photographie, des instants figés ; jamais le devenir se réalisant devant nous, le passage d'hier à aujourd'hui, le premier coup d'épingle de l'oubli dans le souvenir ».

Marelle, p.488

11. « [...] j'étendis la main et touchai la pelote Paris, sa matière infinie s'enroulant sur elle-même, le magma de l'air, des nuages et des mansardes dessinées dans la fenêtre ; à cet instant, il n'y avait pas de désordre ; à cet instant, le monde était une chose établie et pétrifiée, un jeu d'éléments tournant sur leurs gonds, un écheveau de rues et d'arbres et de noms et de moi ».

Marelle, p.21

12. « [...] ce n'est pas très amusant de me ré-entendre. Tout cela demande du temps, du temps, du temps. Tout cela demande du temps. REWIND. Pour voir si le ton est plus naturel : « ... temps, du temps, du temps ».

Marelle, p.297

13. « Le roman qui nous intéresse n'est pas celui qui place les personnages dans une situation, mais celui qui installe la situation dans les personnages. Si bien que ceux-ci cessent d'être des personnages pour devenir des personnes ».

Marelle, p.500

14. « Je me demande, quant à moi, si je parviendrai une bonne fois à faire comprendre que le véritable et l'unique personnage qui m'intéresse c'est le lecteur, dans la mesure où un peu de ce que j'écris devrait contribuer à le modifier, à le faire changer de position, à le dépayser, à l'aliéner. » *Marelle*, p.454-455

15. « En lisant son livre, on avait par moment l'impression que Morelli avait espéré que l'accumulation des fragments se cristalliserait brusquement en une réalité totale. Sans avoir à inventer des ponts, ou coudre les différents morceaux du tapis, il y aurait tout d'un coup une ville, un tapis, des hommes et des femmes dans la perspective absolue de leur devenir, et Morelli, l'auteur, serait le premier spectateur émerveillé de ce monde qui accédait à la connaissance ».

Marelle, p.109

16. « Le coup du cimetière, même les poètes romantiques ne l'auraient pas trouvé, dit Traveler. Tu ne nieras pas que l'analogie entre la nécropole et des archives... Zéphyrin a l'art des rapprochements, ce qui est au fond la véritable intelligence, tu ne crois pas ? ».

Marelle, p.541

17. « Traveler guettait sur Oliveira les signes du pacte avec la ville, fertilisant le terrain avec d'énormes quantités de bières ».

Marelle, p.240

18. « Ce fut la première fois qu'il l'appela Pola Paris, par jeu, et cela lui plut et elle le répéta et elle lui mordit la bouche en répétant Pola Paris comme si elle assumait ce nom et voulait le mériter, pôle de Paris, Paris de Pola [...] Pola Paris, Pola Paris chaque fois davantage sienne, les seins sans surprise [...] ».

Marelle, p.440

19.
 « Mes pas dans cette rue
 Résonnent
 Dans une autre rue
 Où
 J'entends mes pas
 Passer dans cette rue
 Où
 Il n'y a rien d'autre que la brume »
 -Octavio Paz
Marelle, p.575

20. « [...] toute tremblante à l'idée de l'étrangleur qui rôdait dans Paris [...] ».
L'autre ciel, p.532

21. « Il m'arrivait parfois que tout se laissait parcourir, mollissait et cédait du terrain, acceptant sans résistance que l'on puisse passer d'une chose à l'autre ».
L'autre ciel, p.530

22. « Ce fut peut-être un simple hasard mais de l'avoir connue là tandis qu'il pleuvait dans l'autre monde, celui du ciel haut et sans guirlandes, me parut être un signe, autre chose qu'une banale rencontre avec une des prostituées du quartier ».
L'autre ciel, p.532

23. « [...] ce monde différent où il n'y avait pas à penser à Irma et où l'on pouvait vivre sans horaire fixe, au hasard des rencontres et de la chance ».
L'autre ciel, p.536

24. « Je me rappelle surtout les odeurs et les sons, quelque chose comme une attente et une angoisse, le kiosque où l'on pouvait acheter des revues avec des femmes nues et des adresses de fausses manucures et j'étais sensible alors à ce faux ciel de stuc et œils-de-bœuf poussiéreux, à cette nuit artificielle qui ignorait le jour stupide du dehors ».
L'autre ciel, p.530-531

25. « Il était mien, ce quartier, bien avant même que je m'en doute [...] ».
L'autre ciel, p.531

26. « [...] chaque poupée, chaque image, chaque décoration s'installait dans ma mémoire et m'aidait à vivre quand il était temps que je regagne ma chambre ou que je m'entretienne avec ma mère et Irma [...] ».
L'autre ciel, p.533

27. Aujourd'hui encore, quand je traverse le passage Guëmes, je ne peux m'empêcher de m'attendrir ironiquement au souvenir de l'adolescence au bord de la chute ; la vieille fascination dure encore et c'est pour cela que j'aimais partir à l'aventure, sachant que je finirais toujours par aboutir à la zone des galeries couvertes, où la moindre boutique poussiéreuse m'attirait plus que les vitrines offertes à l'insolence des rues ouvertes. La galerie Vivienne, par exemple, ou le passage des panoramas avec ses ramifications, ses impasses qui aboutissent à une librairie d'occasion ou à une inexplicable agence de voyage où sans doute, on n'a jamais acheté le moindre billet de chemin de fer, ce monde qui a choisi un monde plus près de vitres sales et de frises où des figures allégoriques offrent des guirlandes de leur mains tendues, cette Galerie Vivienne à un pas de l'ignominie diurne de la rue Réaumur et de la bourse (je travaille à la bourse), [...] ».

L'autre ciel, p.531

28. « Nous nous habituâmes à nous promener ensemble quand elle avait le temps, quand une certaine personne était assez satisfaite de son travail pour la laisser s'amuser un peu avec ses amis ».

L'autre ciel, p.533

29. « Josiane n'était pas femme à me reprocher mes absences et je me demandais même si elle avait conscience du temps qui passe ».

L'autre ciel, p.540

30. « il y eut même quelques semaines – ceci en manière d'explication, c'est si difficile à mesurer juste le bonheur – où tout nous faisait rire [...] ».

L'autre ciel, p.537

31. « Josiane avait déjà eu le temps de s'habituer, d'enterrer Laurent dans sa mémoire qui gardait peu longtemps les images [...] ».

L'autre ciel, p.545

32. « [...] bien que ca ne se fasse pas de flâner dans sa ville quand on a une famille et un métier [...] ».

L'autre ciel, p.530

33. « [...] (était-ce réellement à l'époque de l'île ? Je mélange peut-être deux moments d'une même période et, au fond, cela importe peu) [...] ».

L'autre ciel, p.539

34. « Quand les allemands se rendirent et que le peuple envahit les rues de Buenos Aires [...] ».

L'autre ciel, p.547

35. « Ici, par exemple, le passage Guëmes, territoire ambigu où, il y a bien longtemps déjà, je suis allé perdre mon enfance comme un vieux vêtement. Dans les années trente, le

passage Guêmes était la caverne aux trésors où se mêlaient délicieusement la vision du péché et le gout des bonbons à la menthe [...] ».

L'autre ciel, p.530

36. « Pendant quelques heures, je bus le temps plein à rabord des galeries [...] ».

L'autre ciel, p.546

37. « Il m'arrivait parfois que tout se laissait parcourir, molissait et cédait du terrain, acceptant sans résistance que l'on puisse passer d'une chose à l'autre ».

L'autre ciel, p.530

38. « [...] j'ai commencé à me douter que le désir ne suffisait plus pour que les choses tournent lentement sur leur gonds et me proposent une des rues qui mènent à la galerie Vivienne [...] jusqu'à ce qu'un beau jour je n'en pusse plus, je revins à la ville et je marchai jusqu'à l'épuisement, la chemise collée au corps, m'asseyant dans les bars pour boire de la bière, attendant je ne savais plus quoi ».

L'autre ciel, p.539

39. « [...] reste à la maison à boire du maté en écoutant Irma qui attend un enfant [...] ».

L'autre ciel, p.547

40. « [...] et je sais seulement qu'à mes moments perdus je m'en allais passage Guêmes, regardant vaguement en l'air, buvant un café et pensant, chaque fois avec moins de conviction, aux après-midi où il m'avait suffi de me promener un moment au hasard pour arriver dans mon quartier et retrouver Josiane à un coin de rue crépusculaire ».

L'autre ciel, p.547

41. « Les personnages paraîtraient fous ou complètement idiots ».

Rayuela, p.377

42. « Je ne pouvais être sur que d'une chose : ce creux dans la rumeur gastronomique du restaurant Polidor ou un miroir de l'espace et un miroir du temps s'étaient rencontrés en un point d'une insupportable et très fugace réalité avant de me laisser seul à nouveau avec toute mon intelligence, tous ces avant après, tous ces devant derrière ».

62- Maquette à monter, p.28

43. « [...] ne tombons pas dans la classique erreur d'hypothéquer le futur, j'ai déjà assez de futur abimé comme ça dans la ville et dans chaque pore de la peau ».

62- Maquette à monter, p.62

44. « [...] s'obstinant encore à raviver cette matière qui devenait de plus en plus langage, art combinatoire de souvenirs et de circonstances, sachant que tout ce qu'il raconterait dans la zone, ce soir même ou le lendemain, serait irrémédiablement faussé, mis en ordre, proposé comme une devinette de soirée [...] ».

62- *Maquette à monter*, p.28

45. « En supposant même que celui qui raconte, raconte à sa manière, c'est à dire en omettant beaucoup de choses déjà connues par ceux de la zone [...]».

62- *Maquette à monter*, p.18

46. « Automatiquement, ironiquement, en bon interprète habitué à résoudre sur-le-champ chaque problème de traduction dans cette course contre le temps et le silence qu'est sa cabine, il avait flairé que saignant et sanglant se valaient et que le gros client avait commandé un château sanglant, mais il n'avait pas prévu que ce déplacement de sens allait faire cristalliser d'autres images passées ou présentes, le livre, la comtesse, l'image d'Hélène, [...] en cette chose que Juan ne savait comment nommer parce que chaîne ou cristallisation n'étaient qu'une tentative pour situer au niveau du langage ce qui se donnait comme une contradiction instantanée, se cristallisait et se dissolvait dans le même instant et n'entraînait plus alors dans aucun langage articulé, pas même dans celui d'un interprète averti comme Juan ».

62- *Maquette à monter*, p.10

47. « La ville est à tout le monde, non ? Ce n'était pas impossible que cela m'arrive à moi aussi de la connaître autrement qu'à travers tes récits, les histoires de mon père ou quelque vague promenade »

62- *Maquette à monter*, p.56

48. « De la Ville, que l'on mentionnera désormais sans majuscule car il n'y a aucune raison de la magnifier (dans le sens de lui donner une valeur autre qu'aux villes familières – il nous faut parler sans tarder parce que nous étions persuadés que tout lieu et toute chose pouvaient être en relation avec la ville et c'est pourquoi Juan pensait que ce qui venait de lui arriver était en un certain sens matière de la ville, une de ses irruptions ou galeries d'accès s'ouvrant ce soir à Paris comme elle aurait pu s'ouvrir dans une des villes où le conduisait son métier d'interprète. Cette ville, nous y étions allés, tous, sans le vouloir, et de retour nous parlions d'elle, nous comparions ses rues et ses plages à l'heure du *Cluny*. La ville pouvait se donner à Paris, elle pouvait se donner à Tell ou à Calac, dans une brasserie d'Oslo, l'un de nous était passé une fois de la ville à un lit à Barcelone, à moins que ce ne fût le contraire ».

62- *Maquette à monter*, p.21

49. « Et puisque nous parlons de rêve, quand ça les prend les tartares de faire des rêves collectifs, matière parallèle à la ville mais soigneusement délimitée car personne n'aurait l'idée de mêler la ville au rêve, autant vaudrait dire la vie au jeu, ils deviennent alors d'une puérité à écœurer les gens sérieux ».

62- *Maquette à monter*, p.38

50. « Quoique à présent si je fermais les yeux, j'entrevois une image de la ville, de celles qui revenaient à l'état de demi-veille, dans les moments de distraction ou quand on se

concentrait sur d'autre chose, toujours par surprise, n'obéissant jamais aux appels ou à l'attente. Je ressentis à nouveau, parce que ces réminiscences de la ville participaient à la fois de la vision et du sentiment, elles étaient un interrègne éphémère [...] ».

62- *Maquette à monter*, p.75

51. « Et puisque j'ai prononcé ce mot de routine on aurait aussi bien pu l'appliquer à mon parèdre car il y a toujours quelqu'un d'entre nous que nous appelions mon parèdre, dénomination introduite par Calac et que nous employions avec le plus grand sérieux vu que le terme de parèdre faisait allusion à une entité associée, une sorte de compère, de substitut, de baby-sitter de l'exceptionnel, et, par extension, une délégation de soi-même dans cette dignité étrangère momentanée sans rien perdre au fond de nous-mêmes, tout comme une image de lieux où nous avons été pouvait être une délégation de la ville, à moins que la ville ne délèguât quelque chose d'elle (la place des tramways, les arcades avec les poissonnières, le canal du nord) dans un des lieux où nous vivions et déambulions en ces temps là ».

62- *Maquette à monter*, p.21-22

52. « Mais en plus mon parèdre était comme un témoin tacite de la ville, de la permanence en nous de la ville, cette ville que nous avons acceptée dès le premier soir où nous en avons parlé [...] et c'est ainsi qu'attribuer un quelconque projet ou sa mise en exécution à mon parèdre revenait à parler de la ville ».

62- *Maquette à monter*, p.26

53. « Il y avait même des fois où nous sentions que mon parèdre existait comme en marge de nous tous, qu'il y avait nous *et* lui, comme les villes où nous vivions étaient toujours les villes et *la* ville à force de lui céder la parole, d'y faire allusion sur nos lettres et quand nous nous rencontrions, de le mêler à nos vies, nous finissions par faire comme s'il n'était pas successivement chacun de nous, comme si à certains moments privilégiés il agissait pour son compte et agissait du dehors. Alors nous nous impressions, dans la zone, de réinstaller mon parèdre en la personne de l'un ou de l'autre de nous, nous serions les rangs autour des tables du *Chuny*, nous riions de nos illusions mais peu à peu revenait l'instant où nous récidivions sans presque nous en rendre compte et, des cartes postales de Tell, des nouvelles de Calac, du tissu d'appels téléphoniques ou de messages, naissait de nouveau une image de mon parèdre qui n'était plus celle d'aucun de nous ; beaucoup de choses de la ville durent venir de lui car personne ne se souvenait les avoir dites et elles s'ajoutaient à ce que nous savions déjà et à ce que nous avons vécu de la ville, nous les acceptions sans discussion bien qu'il fut impossible de savoir qui les avaient apportées le premier ; peu importait, tout cela venait de mon parèdre, mon parèdre répondait de tout ».

62- *Maquette à monter*, p.26-27

54. « Ce qui pouvait lui arriver dans la ville ne l'avait jamais autant préoccupée que ce sentiment qu'elle avait de suivre des itinéraires en dehors de sa volonté, comme si la topographie de la ville, le dédale des rues couvertes, d'hôtels et de tramways, se résolvait toujours en un même itinéraire passif. Mais à présent, ce Paris souterrain qui pendant

quelques minutes l'emmènerait aussi à travers un système inéluctable de passages et de voies, la délivrait étrangement de sa liberté, lui permettait de rester comme en elle-même [...] « C'est presque comme si j'étais dans la ville ». [...] ».

62- *Maquette à monter*, p.93

55. « Mais pour le moment, reste, nous avons tout notre temps. Ça aussi, parfois, c'est la ville ».

62 - *Maquette à monter*, p.95

*